

الاعلام من الادباء والشاعر



نَحْيَتُ مُحَمَّدٍ فُوَاظٍ

بَيْنَ الرِّوَايَةِ وَالْأَدَبِ الرَّوَايَيِّ

تأليف

الأستاذ الدكتور فارون عبد العليم
وكيل كلية الآداب - جامعة المنيا

دار الكتب العلمية

بيروت - لبنان

النَّلَامُ مِنَ الْأَذَاءِ وَالشَّجَرَةُ

بِحَمْيَتِ حَمْيَقُورْطِ
بَيْنَ الرَّوَايَةِ وَالْأَدَابِ الرَّوَايَةِ

تأليف
الأستاذ الدكتور فاروق عبد المعطي
وكيل كلية الآداب / جامعة المنصورة

دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان



جميع الحقوق محفوظة
دار الكتاب العالمية
بيروت . لبنان

الطبعة الأولى
١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م.

دار الكتاب العالمية بيروت . لبنان

س.ب: ٩٤٢٦ - تلكس: ١١/٤٢٦
Nesher 41245 Le
هاتف: ٦٠٢١٢٢ - ٣٦٦١٣٥
٨٦٨٠٥١ - ٨٦٧٣٥٥٨ - ٨٦٧٣٥٥٨
فاكس: ٦٠٢١٢٢٠٠٠ / ١٢١٤ / ٤٧٨١٣٧٣
٩٦١١ / ٦٠٢١٢٢٠٠٠

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

ما بعد الحداثة

أزمة الحداثة

بين ما قبلها وما بعدها

[بعض تأملات تمهيدية]

ما أكثر ما نتحدث ونكتب عن الحداثة – باعتبارها مفهوماً محدداً – ولعل الدلالة الاستئقائية المباشرة لكلمة الحداثة أن تكون مسؤولة عن ذلك. فهذه الدلالة تربط الكلمة ربطاً مباشراً بما هو حديث وبالتالي بما هو جديد في حدوثه ومصاحب معاصر لنا في زماننا. على أنه ليس كل حديث أو كل معاصر لنا يعد حديثاً. فللحداثة أفق مفهومي خاص وإن لم يكن محدد الدلالة. بل هو مفهوم مراوغ كما سبق أن ذكرت في مستهل محاضرة لي ألقبتها في جامعة القيروان بتونس عام ١٩٨٨ حول إشكالية الحداثة في الفكر العربي المعاصر. ولقد استخدمت في هذه المحاضرة ثلاثة رموز سبق أن استعانت بها دراسة علمية حول مفهوم التنمية لأحدد بها مفهوم الحداثة هذه الرموز هي: «الحقيقة» و«الفخ» و«الصنم» فمفهوم الحداثة في تقديرني هو من ناحية أشبه بالحقيقة، ومن ناحية

ثانية أشبه بالفخ ومن ناحية ثالثة أشبه بالصنم.

ولقد فضلت بوصف مفهوم الحداثة بالحقيقة أنه يمتليء بأكثر من دلالة واحدة مثل العقلانية والعلمانية والفردية والديمقراطية والموضوعية والتاريخية والجدلية والمادية والنسبية والتطور والحيوية والتقديم إلى غير ذلك، فضلاً عن أنه يعبر عن مذاهب ونظريات فكرية مختلفة بل متناقضة مثل الديكارتية والبروتستنطية وحركة التنوير في القرن الثامن عشر والماركسيّة والفرويدية والنيتشاوية والداروينية والوجودية والبنيوية إلى جانب المكتشفات العلمية والتكنولوجية سواء في العلوم الطبيعية أو العلوم الإنسانية والإبداعات المختلفة من الأدب والفنون والثورات التغييرية السياسية والقومية والاجتماعية عامة. ولهذا فإن الحداثة مفهوم يرتبط بدلائله المختلفة والمتناقضة ارتباطاً وثيقاً بعملية التحديث التي تحققت في أوروبا نتيجة لقيام النظام البورجوازي الرأسمالي على أنقاض النظام الإقطاعي وتعسف الكنيسة الكاثوليكية وجعدها فضلاً عن تبلور القوميات وبروز حركة التنوير وانفجار الثورة الفرنسية بوجه خاص وما تلاها من ثورات وانتفاضات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية تجاوزت بشكل أو باخر هذه الثورة. فلقد كانت الحداثة من البداية إرهاصاً من الناحية الفكرية والأدبية والفنية خاصة بعمليات التحديث البورجوازي الرأسمالي. كما كان التحديث الرأسمالي بدوره أرضًا خصبة لتطوير هذه التجليلات الحداثية المختلفة والمتناقضة إلى آفاق تحديثية أبعد وأعمق.

وقد نستطيع أن نصف ظواهر الحداثة بحسب مجالاتها الموضوعية المختلفة كحداثة سياسية وحداثة اقتصادية وحداثة فكرية

وحداثة أدبية وفنية وحداثة علمية وتكنولوجية وحداثة اجتماعية وأخلاقية وحداثة دينية إلى غير ذلك. إلا أنه قد يكون من الأفضل الارتفاع عن هذا التصنيف الموضوعي المفهومي الدلالي. لهذا يمكن القول – في تقديرى – بأن الحداثة تمثلت في ثلاثة اتجاهات فكرية أساسية تصلح أن تطبق على مختلف التصنيفات الموضوعية. هذه الاتجاهات الثلاثة هي أولاً الاتجاه الذي يقوم على المعرفة العقلانية العالمية الموضوعية التاريخانية ذات العمق الإنساني والديمقراطي، وثانياً الاتجاه الذي يقوم على الوضعيّة التكنولوجية الأدواتية النفعية. ونجد داخل كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة تفرعات وتنويعات فكرية أخرى لا مجال هنا لتفصيلها.

على أنه مع تطور وتصاعد النظام الرأسمالي واستشراء طابعه الاستغالي وتحوله إلى توسيع عدواني استعماري أخذ يتغلب على بنية هذا النظام وعلى توجهاته اتجاه القوة الفردية الاستعلائية من ناحية، والاتجاه الوضعي التكنولوجي النفعي من ناحية أخرى، على حساب العقلانية والروقية التاريخية والتوجه الديمقراطي الإنساني. ولهذا نجد الحقيقة الحداثية صداماً محتدماً بين هذه الاتجاهات الثلاثة التي يزعم كل منها أنه هو المعبر الحقيقي الأصيل عن الحداثة. بل لعل بعضها يقيم لنفسه جيّباً خاصاً مستقلاً أو خارجها يطلق عليه اسم ما بعد الحداثة كما سوف نشير إلى ذلك من بعد.

على أن الحداثة من ناحية أخرى – كما سبق أن ذكرنا – هي عند بعض المفكرين أشبه بالفتح الفكري أو الشرك. ذلك أن الحداثة تتسبّب أساساً كما رأينا إلى البنية الرأسمالية وتعبر عن الخصائص

التاريخية وال موضوعية لهذه البنية. بل هي أدآها لدعم هذه البنية و تكريسها لا في مجتمعاتها الغربية فحسب بل في سائر أنحاء الدنيا، وخاصة في البلدان المتخلفة التي يفرض عليها التوسيع الرأسمالي شكلاً خاصاً للتنمية والتحديث لا يعبر عن مصالح هذه البلدان بقدر ما يعبر عن محاولة تحيط العالم كله تنميّطاً تحديداً خاصاً لخدمة المصالح الرأسمالية أساساً. حقاً إن هناك تحديداً يتحقق بالفعل نتيجة لهذا التحيط الرأسمالي في البلدان المتخلفة، ولكنه تحديث خارجي براني مظاهري فوق تابع، يجهض في بعض الحالات التطور الداخلي الطبيعي الذاتي لهذه البلدان ويطمس خصوصيتها القومية والثقافية باسم حداة وتحديث لا يمسان ببنيتها المجتمعية العميقة الشاملة.

على أن هذه الحداثة وهذا التحديث في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة نفسها، قد أخذ يغلب عليه الطابع التكنولوجي الأدواتي النفعي والتوجه الاستغلالي والسلطوي القمعي الذي يصل به أحياناً في بعض هذه المجتمعات إلى مستوى النازية والفاشية، فما أفضى في هذه المجتمعات الرأسمالية إلى الفصل بين العقل والقيمة، بين الآلة وإنسانية الإنسان. وإلى تفاقم أزمات التضخم والبطالة والتدني الأخلاقي والجرائم وروح الجشع الاستهلاكي والاستمتاع المبتذل والتعزق الاجتماعي والاستعلاء العرقي والتبعض القومي، وتهديد الحياة البشرية نفسها بأخطار التغيرات النووية، فضلاً عما يسببه التحديث التكنولوجي نفسه والتطلع إلى المزيد من السيطرة والمزيد من الربح إلى حروب عالمية وإقليمية وإهدار للطبيعة وإحداث خلل مدمر فيها، وتلوث البيئة واستغلال بشع لشعوب البلدان المختلفة.

وهكذا أخذ يكتشف الوجه القبيح البشع للدوريان جرائي الذي كانت تخفيه حداهته.

على أن مفهوم الحداثة من جهة ثالثة قد يصبح عند بعض المفكرين والنقاد والمبدعين صنماً مقدساً وأقنوها مطلقاً وهدفاً في ذاته ومعياراً يتم الحكم بمقتضاه على مختلف الظواهر والمواصف والتوجهات والقيم وأشكال السلوك. إنه التغيير المظاهري من أجل التغيير ذاته وربما على حساب التغيير الحقيقي، وهو القطعية المطلقة والرفض المطلق والاستعلاء والتجاوز الفضدي على كل ما هو سائد، وهو الارتفاع فوق حدود المكان والزمان والسياق التاريخي والاجتماعي عن المحدد، وهو الانخلاع العدمي عن كل ما هو مألف، وعن كل ما هو عقلاني نسقي، والتفرد المتحرر من كل قيد تراثي أو غائي، وهو التجربة المفترحة بغير هدف أو أفق، وهو الجمالية الفنية والأدبية الخالصة مصدرًا مطلقاً للقيمة لا تعبرأ عن قيمة. وهكذا تصبح الحداثة معياراً مطلقاً لأنعدام كل معيار، وبهذا تقترب الحداثة إلى ما يطلق عليه ما بعد الحداثة.

وهكذا يمكن القول بأنه ليس ثمة مفهوم واحد، أو دلالة واحدة للحداثة. بل يختلف هذا المفهوم وتختلف هذه الدلالة باختلاف الأيديولوجيات الكامنة وراءها وباختلاف السياق القومي والاجتماعي والتاريخي الذي تتحقق فيه وبه.

على أنه برغم هذه الاختلافات المتنوعة والمتناقضه لمفهوم الحداثة، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جمياً في ضوء تعاملنا معها مع هذا المفهوم، أي أن هناك ما يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً عاماً رغم هذه الاختلافات. هذا القاسم المشترك هو في

تقديرٍ مبدأ التغيير التجديدي التطوري التجاوزي للواقع الإنساني والاجتماعي سواء كان هذا التغيير تغييراً للعالم على حد تعبير ماركس أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير رامبو، وسواء كان تغييراً جذرياً عميقاً أو تغييراً جزئياً، أو تغييراً نسبياً، أو تغييراً مظهرياً برانياً، وسواء كان هذا التغيير في مجال بنية الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، أو في بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية والأخلاقية، أو بنية الأذواق والرؤى الجمالية، وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخيانة أو إلى إرادة القوة الاستعلائية أو إلى الأدواتية التكنولوجية التفعية. ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة – على أنها يتداخلان ويتفاعلان دون أن يعني هذا بالضرورة تلازمهما حتمياً، فيشرط وجود أحدهما وجود الآخر. إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالته التغيير الفكري والعلمي والجمالي والقيمي عامّة، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالته التغيير السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

ولا شك في أن كل حداثة فكرية أو قيمة هي إرهاص بتحديث موضوعي واقعي هو بدوره تعميق لمزيد من الحداثة. ولهذا فلا حداثة حقيقة بغير تحدث مجتمعي شامل، ولا تحدثاً حقيقياً بغير حداثة شاملة كذلك. على أننا لو انتقلنا من هذا التعميم والتجريد إلى التعيين والتحديد لما وجدنا هذا التلازم الحتمي بين الحداثة والتحديث. فقد تبلور حداثة في مجال الفكر أو الثقافة عامّة، دون أن تنجح في تحقيق تحدث عميق الجذور في بنية الواقع الموضوعي، بل تقف الحداثة عند حدود نخبوية علوية عاجزة عن

أن يكون لها تأثير فاعل في التحديث، أو قد تكون حداثتها مجرد صدى لتأثيرات خارجية بحتة. وما أكثر ما نجد هذه الصورة في العديد من بلدان العالم الثالث عامة التي تعاني من التخلف والتبعية. وقد يتحقق من ناحية أخرى تحديث في مجتمع من هذه المجتمعات دون أن تواكب حداثة مجتمعية شاملة. ولعلنا نتبين هذا حيث يكون التحديث تحديثاً براوياً خارجياً مظهرياً لا يمس البنية العميقة الشاملة للمجتمع نفسه وإنما يتجلّى في بعض تضاريسه وأجهزته وأدواته الفوقية والسلطوية. وما أكثر الأمثلة على ذلك في مجتمعات العالم الثالث وخاصة في البلدان الغنية بثرواتها الطبيعية وإن تكن مجتمعاتها لا تزال على مستوى قبلي وعشائري متخلّف، تسودها أنظمة حكم استبدادية.

ولا شك في أن هذا التجانف وانعدام التوافق بين الحداثة والتحديث في بلدان العالم الثالث عامة وفي بلداننا العربية بوجه خاص. إنما ينبع من بنية هذه البلدان التي تتسم بال落后 من ناحية وبالتبعة للنظام الرأسمالي العالمي من ناحية أخرى. ولعل هذا لا يفسر التجانف وانعدام التوافق بين الحداثة والتحديث فحسب، بل يفسر كذلك هشاشة الحداثة والتحديث في هذه البلدان وسطحيتها ونخبويتها.

لقد دخلت الحداثة ودخل التحديث في مجتمعاتنا العربية بوجه خاص في شكل ما يسمى بصدمة الحداثة، أي أنها لم تتحقق كثرة تراكم وتطور ذاتي داخلي. وإنما فرضت فرضاً من الخارج ومن أعلى بالغزو والسيطرة الاستعمارية المباشرة وغير المباشرة. وقد أدى هذا – في تقديرني – إلى إجهاض إمكانيات ذاتية نهضوية كانت

تتخلق في مصر وبلاد الشام خاصة منذ القرن الثامن عشر وربما قبل ذلك. ولقد بدأت هذه الحداثة المفروضة من الخارج ومن أعلى مع الحملة الفرنسية على مصر ومع حكم محمد علي، وأخذت تتجسد في مختلف مظاهر التحديث السياسي والاقتصادي والاجتماعي، فضلاً عن مختلف مظاهر التجديد الفكري والعلمي والثقافي عامه. ولعل مفهوم النهضة أن يكون هو المرادف لمفهوم الحداثة في تجربتنا العربية في محاولة لإعطاء هذه الحداثة الخارجية البرانية المفروضة عمقاً ذاتياً تراثياً.

على أن هذه الحداثة أو هذه النهضة العربية قد اتسمت منذ البداية بالطابع التوفيقى الملتبس بشكل عام، فازدواجت في بنيتها العلاقة بين بقایا ما قبل الرأسمالية مع محاولات التحديث الرأسمالي التابع، كما ازدواجت منها الجذور القومية التراثية وبخاصة الدينية فيها، مع محاولات العقلانية التحديثية التي يغلب عليها الطابع الوضعي التقنى، وقد تجلت هذه الازدواجية والتوفيقية في الصراع المحورى المحتمل في الفكر العربي الحديث والمعاصر منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم، حول قضية الأصالة والمعاصرة، أو التراث والتحديث، كما يتجلى فيما سبق أن أشرنا إليه من قبل من تجانف وعدم توافق بين الحداثة والتحديث في مختلف المجتمعات العربية بنسب متفاوتة.

ولقد استطاع رافع الطهطاوى منذ البدايات الأولى لعصر النهضة أن يؤكّد ضرورة التلازم بين الحداثة والتحديث بقوله المشهورة بأن الوطن إنما يبنى بالحرية والفكر والمصنوع. وللهذا كان في تقديرى رائداً للحداثة في الفكر العربي الحديث، إلا أن روئته

المبكرة هذه للحداثة والتحديث ظلت حتى يومنا هذا مجھضة غير مكتملة التحقق فما تزال هذه الأبنية الثلاثة الحرية والفكر والمصنوع أبنية مفهورة هشة لا تعبّر في مجتمعاتنا العربية عن كيان متجانس متسق شامل عميق الجذور في بنية هذه المجتمعات التي لا تزال تعاني من التخلف والتبعية رغم العديد من مظاهر التحديث في واقعها الموضوعي ومظاهر الحداثة في العديد من تجلياتها الإبداعية الفكرية والأدبية والفنية والثقافية عامة.

ولقد نشأت الحداثة الأوروبية كثورة بورجوازية ضد الإقطاع والجمود والتعصب الديني. ولهذا كانت العقلانية والليبرالية أبرز تجلياتها. أما النهضة أو الحداثة العربية في صورتها النهضوية فقد نشأت في البداية كمحاولة للتخلص من التخلف الاجتماعي واللحادي بأوروبا، ولكن سرعان ما اتخذت طابع التحرر الوطني والقومي من السيطرة العثمانية ثم من السيطرة الاستعمارية الغربية، ولهذا كانت قضية التحرر والحرية، أو التعبير عن الهوية الذاتية القومية وتأكيدها هي أبرز تجليات الحداثة العربية في الصراع المحتدم – والذي ما يزال محتدماً – بين الأنماذن الذاتي والقومي والآخر الغازي المستعمر، إلى جانب الصراع ضد التخلف والاستبداد والجمود الفكري بمستوياته المختلفة، وفي التعبير الإبداعية الفكرية والأدبية والفنية، فضلاً عن التحركات والانتفاضات السياسية والاجتماعية والمشروعات الاقتصادية، إلا أن هذا الصراع لم يتخد دائمًا طابعاً حداثياً بالمعنى الذي حددته كلمة رفاعة الطهطاوي أو حتى في شكل توفيقي ملتبس بين التراث والمعاصرة، بل أخذ كذلك طابعاً يمكن أن نطلق عليه «ما قبل الحداثة»، يتمثل في الحركة الأصولية

الإسلامية التي ترفض الحداثة والتحديث على السواء باعتبار أنها امتداد مباشر للأخر الغربي المستعمر، بل للأخر المسيحي الكافر، الذي تختلف حضارته اختلافاً جذرياً عن حضارتنا العربية^٤ الإسلامية، وأنه لا سبيل للدفاع عن هويتنا الحضارية في مواجهة هذا الآخر إلا بالعودة إلى الأصول الدينية الأولى، فما يصلح به حاضرنا هو ما صلح به أوائلنا.

ولا شك في أن هذا التوجه الأصولي الماضوي المناهض للحداثة، والتحديث هو رد فعل لهشاشة التحديث المظاهري السادس وتفاقم التخلف والتبعية في مجتمعاتنا العربية. إلا أنه في الوقت نفسه يمثل قوة معادية ومعرقلة للجهود العقلانية والديمقراطية التي تسعى للتخلص من التخلف والتبعية على السواء، وتنمية حداثة وتحديث حقيقيين تعبير عن الضرورات والمصالح الأساسية والإرادات الواقعية لقوى الاجتماعية المتتجة والمبدعة، وتجعل من مجتمعاتنا العربية كياناً نهضوياً متسقاً شاملاً، وقوة مستقلة متكافئة فاعلة في حضارة العصر.

وإذا كان هناك ما أسميناه في واقعنا الفكري والاجتماعي العربي باتجاه ما قبل الحداثة الذي يعارض الظواهر الحداثية والتحديثية البرانية منها والإبداعية على السواء، فهل نجد في هذا الواقع ما يمكن أن نسميه اتجاه ما بعد الحداثة؟ فإذا صع ما يقال في العديد من الكتابات الغربية حول مفهوم ما بعد الحداثة، بأنه تعبير عن مرحلة ما بعد الصناعة في المجتمعات الرأسمالية، فلا مجال للحديث عن اتجاه ما بعد الحداثة في مجتمعاتنا العربية التي ما تزال بمستوى أو باخر في مرحلة ما قبل الصناعة ولقد استند الدكتور

يطرس الحلاق على هذه الحجة في نقه لرواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم ففي تقديره أن هذه الرواية تعبّر عن مجتمع ما بعد الآلة بلغتها المسطحة الجافة ورؤيتها التشينية للواقع على حد زعمه. ولهذا فهي صدى لتيار أدبي غربي أكثر منها تعبراً عن مجتمع عربي، فالمجتمعات العربية لم تصبح بعد مجتمعات ما بعد الآلة.

والواقع أن الدكتور الحلاق لم يخطئ فحسب في اتهامه هذه الرواية بأنها مجرد صدى لتيار أدبي غربي، وإنما أخطأ أساساً في تفسيره لها بأنها تعبر عن أزمة مجتمع ما بعد الآلة، كما عرضنا ذلك بالتفصيل في دراسة حول روايات صنع الله إبراهيم. فهذه الرواية ليست ما بعد ح戴ثية في حدود التعريف المصطلح عليه لهذا المفهوم وإنما هي رواية ح戴ثية بامتياز بما تتضمنه من نقد للاستبداد والبيروقراطية فضلاً عن بنيتها التي تعد إضافة إيداعية في المعالجة الروائية العربية.

ويصرف النظر عن ربط مفهوم ما بعد الحداثة بمجتمع ما بعد الصناعة، وهو ما سوف نناقشه فيما بعد، فإننا نستطيع أن نتبين من بعض الظواهر الأدبية العربية المعاصرة وخاصة في مجال الشعر والقصة بعض السمات التي يمكن أن تنسب إلى مفهوم ما بعد الحداثة مثل سيادة الزخرف التعبيري والإغراب المطلق إلى حد الإبهام والاستعلاء الفردي والإبهار الخارق المسطوح وافتقاد الخبرة والرقية الاجتماعية والتاريخية والإنسانية الحية. وهي في تقديرني سمات تعبر عن رؤى عدمية انعزالية اغترابية قد تكون متأثرة بشكل مباشر ببعض التجارب الغربية الشعرية، وقد تكون رد فعل عدمي يائس لما يتسم به واقعنا العربي الراهن من متناقضات وتعقيبات

والتباسات واحباطات مختلفة، وما يدين عليه من تخلف وتبعية وتحديث مظاهري زائف، وخاصة بعد هزيمة عام ١٩٦٧. ولعل هذه الظاهرة تزداد بروزاً وانتشاراً بعد تفاقم الأوضاع العربية العالمية نتيجة لازمة الخليج وانهيار المنظومة الاشتراكية السوفيتية واستشراء الهيمنة الرأسمالية عامة والأمريكية بوجه خاص.

وقد أغامر بالقول بأنه ليس هناك ما يسمى بما بعد الحداثة. كما سوف أوضح ذلك فيما بعد – وإنما هو امتداد سلبي لظاهرة الحداثة نفسها بل قد يكون مظهراً معكوساً لظاهرة ما قبل الحداثة على أن البعدية في هذا المفهوم قد تكون بعديّة زمنية، ولكنها ليست بعديّة مفهومية فهي امتداد لبعض التيارات التي يغلب عليها الطابع الذاتي والفردي الاستعلاني داخل مفهوم الحداثة نفسه، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك وإن نكن تخدّ طابعاً طاغياً متضخماً في تجلّيها الجديد. على أنها في تقديرني ظاهرة مضادة للحداثة في المفهوم العقلاني الموضوعي التاريخي لها. ولعل هذا ما يماثل نسبياً بين تجلّيها في بعض التعبيرات الأدبية والفنية والغربية، وبين ما يسمى بتيار مابعد الحداثة في الثقافة الغربية.

إن النظام الرأسمالي، كما سبق أن ذكرنا – قد نشأ حاملاً لواء العقلانية والعلمانية والديمقراطية والتاريخانية والحرية والإخاء والمساواة. ولكن سرعان ما أخذ يتفاقم فيه الطابع الاستغلالي المتطلع إلى الاحتكار والحصول على أقصى الربح والمزاحمة والتّوسيع الاستعماري. وأخذت تحول عقلانيته وعلمانيته وتقنيته إلى مجرد وسائل وأدوات برجمانية نفعية خالصة، موجهة لتحقيق أطماعه، وهكذا أخذ يتغلب مبدأ القوة الاستعلانية المسيطرة على

مبدأ المعرفة الموضوعية، ومبدأ المصلحة الذاتية على القيمة الإنسانية ولم يكن هذا التطور بعيداً عن بعض التوجهات الفكرية التي سبق أن أشرنا إليها، فضلاً عن بروز بعض التوجهات الفكرية الجديدة التي هي امتداد متتطور لتلك التوجهات المبكرة، ورد فعل أو تعبير عن هذه المرحلة الجديدة من التطور الرأسمالي، وكان من أبرز سماتها استشراء الطابع الذاتي الإرادي والفردي، المغامر والشكلياني، التشييء التقني، ونستطيع أن نتبين هذه التوجهات القديمة والجديدة في التيارات الفكرية والأدبية، مثل فلسفة القوة عن نيتше والمستقبلية عند ماركسي ووجودية عند هайдجر بالذات والحيوية والحدسية عند برجسون والظاهراتية عند هرسل والبرجماتية عند وليم جيمس والتكنولوجية عند سان سيمون والوضعية اللغوية بوجه خاص عند فتحنشتاين والبنيوية عند ليثي شتراوس وتفريعياتها الأنثروبولوجية والسيكلولوجية والألسنية المختلفة، والرؤية الشعرية عند اليوت وعزرا باوند والاتجاه الشيئي المضاد للرواية عند روب جريه وناتالي ساروت والعقلانية الاتصالية عند هير ماس، والتزعة الاستهلوكية عند فوكو والفككية النصية عند ديريدا إلى غير ذلك.

وفي تقديرى أن ما يجمع بين أغلب هذه التيارات الفكرية والأدبية والمنهجية على اختلافها هو رفض الرؤية التاريخية وتسيير الطابع الذاتي، على أن ما يميز ويفرق بين بعضها كذلك، هو غلبة التزعة التكنولوجية وإن وجدنا تلاقياً بين هذين الاتجاهين أي بين الذاتية القرية من التصوف والشكليانية التكنولوجية عند بعض المفكرين ولعل المنظومة الفكرية لفتحنشتاين أن تكون نموذجاً

على ذلك .

وإذا كان الاتجاه العقلاني العلمي ذو التوجه الديمقراطي الإنساني من تفريعاته ومستوياته المختلفة، وخاصة في تجليه الماركسي، يعد قطعية جدلية مع النظام الرأسمالي ورؤيته تاريخية وموضوعية لتجاوزه، وهذا هو معنى عمقه الحداثي في تقديرى، فإن الاتجاهين الذاتي الاستعلائى والشكلانى التقنى هما تكريس لهذا النظام برغم ما قد يعبران من نقد جزئي عاطفى إصلاحى له. ولهذا فحداثيتهم هى حداثة تكريسية لو صح التعبير، وليس حداثة تجاوزية .

وهناك بين مؤرخي الفكر الأوروبي المعاصر من يخرجون بعض هذه الاتجاهات الفكرية والأدبية والفنية من دائرة الحداثة ويطلقون عليها اسم ما بعد الحداثة وأحياناً ما بعد البنية، وهم يحددون مرحلة ما بعد الحداثة بأنها تلك المرحلة المتواكبة مع الثورة العلمية والتكنولوجية الثالثة، ثورة الاتصالات والمعلوماتية ويصفون هذه المرحلة بأنها مرحلة ما بعد الصناعة وذلك لسيطرة التكنولوجيا الإتصالية والمعلوماتية عليها. ويورخ البعض لهذه المرحلة سياسياً بفشل ثورة الشباب عام ١٩٦٨ وفقدان الثقة بشكل مبكر في النموذج الاشتراكي السوفياتي الأحادي البعد على حد تعبير هربارت ماركيوز أبرز مفكري هذه الثورة، فضلاً عن فشل الثورة الثقافية في التجربة الصينية بعد ذلك .

ففي ظل كل مرحلة ما بعد الصناعة – كما يقولون – ونتيجة لفشل ثورة ١٩٦٨ وانهيار الآمال الثورية في التغيير الجذري عامه – ولا شك أن تفكك النموذج الاشتراكي السوفياتي وانهياره مؤخراً قد

ضاعف من ذلك.

أخذ يزدهر اتجاه فكري جديد يتسم بالرفض المطلق للأيديولوجيا عامة وللرؤية التاريخية بل العقلانية عامة، وليس لمجرد مظهرها وتوظيفها الأدواتي الإجرائي وإنما في المنظومات النسقية الكلية جمعاً سواء النظرية أو العلمية أو الاجتماعية أو التاريخية أو الأخلاقية أو الأدبية أو الفنية، والدعوة إلى تفكيرها وتحرير الفرد تحريراً مطلقاً.

ولهذا يغلب على الإبداع الأدبي والفنى الذى يتسب إلى ما يسمى بما بعد الحداثة طابع انعدام الرابطة العضوية والنسقية والرؤى الكلية، واختفاء الذات الإنسانية وبروز السمات الشيئية والزخرفية الخالصة الخالية من أية دلالات أو مضامين اجتماعية أو إنسانية محددة. ويقاد فوكو وديريدا وسولز ودولوز أن يكونوا أبرز الممثلين لهذا الاتجاه المسمى بما بعد الحداثة أو ما بعد البنية في مجال الفكر بوجه خاص.

وفي تقديرى أن ما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة ليس إلا امتداداً لإتجاه الذاتية الاستعلائية واتجاه الأدواتية التكنولوجية، هذين الاتجاهين اللذين أشرت إليهما في إطار مفهوم الحداثة، الواقع أن كل ما تسم به ما تسمى بمرحلة ما بعد الحداثة هي سمات يمكن الامتداد بها من نيشه وهайдجر وهرسل وفتحشتاين، ولا شك في أن هذه المرحلة تمثل تفاقماً للاتجاه الذاتي المعادى للرؤية الموضوعية، وللإتجاه التكنولوجى الشكلاوى المعادى للاتجاه التاريخي والمضامين الاجتماعية. ولا شك كذلك في أن هذه المرحلة هي نتيجة لتفاقم أزمات النظام الرأسمالى واستشراء

اتجاهاته التكنولوجية الخالصة في كل نواحي الحياة، فضلاً عن تفاقم الاتجاهات العرقية العنصرية، والأصولية الدينية المتزمتة، والاتجاهات اليمينة والفاشية بشكل عام. على أنها في تقديرني لا تمثل ولا تعبر عما يسمى بمرحلة ما بعد الصناعة فلست أرى أن التطور العلمي والتكنولوجي الراهن، أو الثورة العلمية والتكنولوجية الثالثة عامة، قد أفضت إلى ما يسميه دانييل بل مرحلة ما بعد الصناعة. فالصناعة برغم هذا التطور العلمي والتكنولوجي ما تزال قائمة وستظل قائمة مهما تغيرت وتحسن وتتطور أساليبها ومناهجها. وأعتقد أن وراء هذا التعبير ما بعد الصناعة محاولة أيديولوجية لإخفاء الطابع الرأسمالي السائد للعملية الإنتاجية، والزعم بانتهاء الطبقة العاملة ونهاية الأيديولوجيات. لا شك في أن هناك تغييرات في بنية العمل وقوى الإنتاج وأدواتها وأساليبها، ولكن دون أن يعني هذا اختفاء الصناعة والطبقة والأيديولوجية والطابع الاستغلالي التوسيعى للرأسمالية.

إن هذا الاتجاه الذي يسمى بما بعد الحداثة لا يعدو أن يكون — كما ذكرت — امتداداً للاتجاهات الذاتية شبه الصوفية والتزعيات التكنولوجية التي تكرس النظام الرأسمالي ولا تتجاوزه برغم ما قد تتضمنه من تمرد عليه، ولكنه تمرد فردي تظهي في أرقى صوره وتجلياته. بل لعلنا نجد في هذا الاتجاه المسمى بما بعد الحداثة ما يمكن أن يسمى كذلك — في الوقت نفسه — باتجاه ما قبل الحداثة، وذلك ما يتضمنه من تفاقم نزعاته اللاعقلانية وشبه الصوفية والعبيدية المتعالية عن الخبرات الإنسانية الحية.

على أن القضية لا تزال تحتاج إلى مزيد من التأصل والتفصيل.

وكتبه

الدكتور — فاروق محمود عبد المعطي
مصر — محافظة المنيا — سملوط
ش الكرنك — بجوار مسجد الشريف



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

١ - الزمن الروائي عند نجيب محفوظ

أعمال نجيب محفوظ ككل تشكل ملحمة زمن روائي خلقته المبادرة الإيجابية والسلبية في نفس الوقت، يضم في جوانحه على مستوى المحسوس، والصورة، والنarrative الإنساني. تلخيصات واعترافات وتحقيقيات وخيانات غريبة، بحث في نزعات وغرائز أبناء البورجوازية الصغيرة، واستفهام دائم عن مصيرهم.

والانطباع العام المعكّن تصوّره لجوهر عالم نجيب محفوظ الفني المتعدد الجوانب، الكثير الحيل، قد نجدّه في نوعيات الاختيارات المعاشرة لديه لواقع وطبيعة الحياة المصرية المعاصرة. إنها محاولة غير متهبة، منهومة بالرغبة في إعادة تركيب وتشكيل جزئيات وقوع حياة المدينة. وفي نفس الوقت هي مشاركة في البناء الخلائق لعالم لا يزال في طور التكوين. مع اكتشاف إيقاعه الداخلي، والتعمق في حركة علاقة التأثير والتاثير، بين جدل عالمه الفني المتخيّل، خلال مراحله المتتابعة. وتطورات المرحلة التاريخية التي تعطينا الإطارات النقدية الأساسية التي نضع فيها القيمة المبتكرة لأدب الروائي والقصصي، المميز في أدبنا الحديث.

وتبدو هنا هذه القيمة مبررة العلاقات بين رؤية نجيب محفوظ للتاريخ المصري بعيون الحاضر في مرحلته الأولى ورؤيته في المرحلة الواقعية التالية، تلك الواقعية النقدية التي جسدت حيوية، وعقم، وتفاؤل، وشُؤم، الطبقة البورجوازية الصغيرة، ورؤيته في المرحلة الرمزية التي تتعثر في بناء رؤية إنسانية عن معنى الحياة، رؤية لها المذاق المصري، ودفء الارتباط بوالقِعَمَعِين، ما زال يتفجر بتناقضات عاتية، تطرح بلا جدال إرهاصاً قلقاً بالمستقبل الغامض.

وليس من الصعب هنا المفاجأة لتصور طبيعة القانون الذي يحكم حركة عالم نجيب الروائي، بكل تناقضاته ونوعيات أحدهائه، وتعدد نماذجه، وأيضاً بكل ما يشتمل عليه من جاذبية مزدوجة، وفتنة مزدوجة، وسحر مزدوج، يتعلق كل ذلك أولاً وأخيراً على حد قول (ع. ر. البيريس) «بمرض الإنسان، هذا الإنسان الذي لا يكفيه ضميره، بل ينبغي أن نقدم له اغراء انتهاك ضمائر أخرى، ونجلمه بعيش حيوانات أخرى، فيما يعرف: هل نمة حياة ما، يتوقف عندها، ولو كانت خالية».

ويبدو وعي نجيب بالإمكانيات التعبيرية وغير المحدود للشكل الروائي كالتالي:

أولاً: إن الرواية لدى نجيب سجل واسع للأصداء النفسية والاجتماعية والانتلوجية والجمالية، فهي يمكن أن تقوم بدور الشاهد المعروف، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال، وصحفى الواقع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة السرية، وهي تقوم بهذه

الأدوار كلها في فن خاص يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية جمِيعاً، فهي تهضم ما قبلها وما بعدها من أشكال أدبية وفنية بكل منجزاتها الجمالية.

ثانياً: إن الرواية عنده هي بدليل الموت، فهي تثبت مصيرأ ما، مهما كان نوعه، إلا أنها تثبت في نهاية المطاف. «لقد حلّت محل فكرة الأبدية، هذه الفكرة التي هي تعريض يتجدد دائماً» (البيريس).

ثالثاً: إن الرواية عنده ليست إلا نقطيراً للعالم الذي نعيش فيه، وتركيزاً له، وهي تلهم خلف أعمق رغبات الإنسان، ويمكن لها أن تحاصر كل ما أتيح للفكر الإنساني أن يتحقق في برهة معينة من تاريخه.

هذه الاستخدامات وغيرها لفن الرواية عند نجيب محفوظ تغرينا بتفصي وتحليل عناصر الرؤية الفكرية والجمالية المسترة وراء أبنية هذا العالم المتخيّل ونسجه، الموازي لواقعنا، والمتخطي له في نفس الوقت، فهي تنمو وتشكل وتتغير من رواية إلى أخرى، وربما تبدأ كإرهاصات غير محددة الملامع في رواية (عبد الأقدار) (١٩٣٩)، ثم تأخذ في اكتساب شيء محدد الملامع، في رواية (ميرamar) ١٩٦٦.

ولا شك في أن مهارات نجيب وقدراته في الإبداع الآن بعيدة كل البعد عن تجلجع روایاته الأولى، ييد أنها لا نتعرف في شخص بلغ الأربعين من عمره، الطفل أو الصبي الذي كان فيما مضى، ومع ذلك فرغم تغير لون الشعر، وحتى الطبع نفسه، ورغم أن قابلية تنمو، وتتولد لديه أذواق جديدة وتفرض المعارف الجديدة نفسها

عليه، بجانب تتابع المواقف الجديدة في حياتنا، فإن هذا الكائن نفسه، هو الذي ينمو، بشخصيته وسلمات شخصيته، ولو حاولنا من البداية صياغة هذه الرؤية، في عبارة مبدئية، لو جدنا أنها – رؤية يفهم الشمول الحي، متجاوزة النظام الاجتماعي والديني الذي يحاول أن يبدو كنظام إنساني، وكل ذلك يؤدي حتماً إلى أزمات في أشكال التعبير الفني والأدبي لعلاقاتها الجدلية بأشكال حياتنا، تركيب المجتمع وعلاقاته الطبقية.

المأساة الاجتماعية والمأساة الوجودية

مأساتان رئيستان أعتقد، وبشاركتني آخرون، أنهما يظللان عالمه الروائي حتى الآن، هما: المأساة الاجتماعية، والوجودية، فشلة الحاج دائم وفاس، وبحث لا يمل، لا يعرف اليأس عن اطمئنان مفتقد، ومقاتل حياة، وأصل وجود. أنه يعترف في حديث له قائلاً: «ما دامت الحياة تنتهي بالمعجزات والموت، فهي مأساة، وقد ترى هذه المأساة مبكية – مضحكة، ولكنها على أي حال مأساة، وحتى للذين يرون الحياة معبراً للأخرة، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول، وإن انقلبت إلى غير ذلك عند شمولها ككل. ولكن مأساة الحياة مركبة وليس بسيطة. أجل، إن تفكيرنا في الحياة كوجود يجردها من كل شيء إلا من الوجود والعدم، ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يربينا ماسي كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان، كالجهل، والفقر، والاستبعاد، والعنف... إلخ.

وهذا يبرر تأكيدنا على مأسى المجتمع، إذ إنها مأس يمكن معالجتها، ولأننا في معالجتها نخلق الحضارة والتقدم، بل أن التقدم قد يخفف من بلوى المأساة الأصلية، وقد يتغلب عليها. وإذا فحل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود، أو يخففها، وهي على أي حال، تعطي للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله، أما التركيز على مأساة الوجود، مع تجاهل مأسى المجتمع، فلن يحل مأساة الوجود، من جهة، ويجعل العالم إلى عبث وبكاء، أو ضحك كالبكاء، غير أنني لم أغفل أبداً مأساة الوجود، ولعلي أزداد لها انتباهاً.

وقد تختبر صدق هذا الاعتراف بتحديد الخطوط العريضة لما تقصده من دلالات فلسفية في كلية العمل الروائي عنده، وعبر مراحله المتتابعة والمترادفة. ومن البداية تتوقف عند بعض عناصر فكرية، وجمالية، ندرسها على انقسام، رغم اعترافنا بالترابط والوحدة فيما بينها، بحيث تشكل في النهاية كبنية العمل الفني بكل حيويته وتحولاته، وما يعطيه من إيحاء وتأثير ودلالة.

١ — الزمن الروائي:

ثمة وحدة جوهرية هنا تحدد مفهوم الزمن الروائي مهما تغيرت صورته، واكتسبت صفات وملامح وأعمق من رواية إلى أخرى. هذه الوحدة الجوهرية هي صفة «الحركة» ومحاولة إدراك لغير ما حدود لتناقضات الواقع المادي والاجتماعي والتفسري، وإبراز الصراعات النوعية في مجالات رحابة رحابة الحياة.

صراع الماضي والحاضر، المادية والمثالية، العلم والدين، والتصوف الثوري والوصولي والأنقياء والمدنسين، الفضيلة والعهر والشذوذ، المصادفة والضرورة، صراع المجتمع والسلطة، والشعب مع الاستعمار... إلخ. إنها لوحة زمنية متتابعة، كالسيمفونية بمعطاليها ولازماتها والتي هي في آن واحد، بواعث وأدلة، وأساطير، ودورات حياة، وبواعث التزام، وشهادات ساخرة، حيث تنمو وتحترك جميع صور العالم، غير أنها في النهاية آثار خاصة لا تنظر إلى العالم، إلا من خلال العقد النفسية والأزمة الفكرية التي نسجت جوهر رؤية أبناء البورجوازية الصغيرة المصرية، في تاريخنا الحديث، وبالتحديد من الثلاثيات وحتى الآن، بحيث يمكن أن يصبح مستوى الإطار الزمني بكل تنواعاته وازدواجيته، موضوع دراسة الصعود الاجتماعي لأبناء هذه الطبقة، وأيضاً ومن العجز والشلل الذي بدأ يصيب عالمهم الأخلاقي، وانهيار الأسانيد الاجتماعية لدورهم التاريخي في حياتنا الآن، وبالتالي ضياعهم ووحدتهم وبوارهم ولترصد التابع الروائي من وجهة نظر استخدامات الزمن الروائي عبر كل أعماله.

(١) زمن تاريفي:

تابع خلاله الأحداث المأساوية، وأيضاً العواطف الجزئية في حتمية ميكانيكية ذات أملاك، وغالباً ما يتوجه مساره ونموه وجهة واحدة قد يتعرّض في شباك (المصادفة) والمصادفة هنا صفة غالبة في العالم الروائي عند كاتبنا، فقد تتشكل دائماً في تنواعات خصبة، فتصبح غير المتوقع أو الواقع المحظوم، بقدرة مجھولة المصدر، تأخذ شكل المطلق ببعده الاجتماعي أو الطبيعي، كتعبير عن

الشمول، والضرورة، أو عبث الكون، وصمته، واستفزازه للإنسان.

في الروايات الثلاث «عبث الأقدار» و«دادوبيس» و«كفاح طيبة»، وهي الروايات الأولى: في مستوى التقسيم المرحلي، نرى للكاتب استخدامات صريحة وساذجة لروح وبضم التاريخ المصري القديم حيث اتجهت هذه الاستخدامات أساساً لنقد ومخاطبة الحاضر المصري في الثلاثينيات، بكل ما فيه من تمزقات وغليان اجتماعي، ضد القصر والاستعمار، يتم كل ذلك عبر انتفاضة الماضي بأحداثه العامة وشخصياته المأساوية مثلاً في (عبث الأقدار) يندلع الصراع بين الارادة لفرعون وبين رؤية قدرية لها حتمية مجهولة المصدر، إن الذي سيرث العرش ابن الكاهن الأكبر لرع وكل الاتجاه السريدي هنا متابعة لزمن نمو الطفل وحركته في خط واحد منذ هروبها من سيف فرعون المسلط على جميع الأطفال حتى سيطرته على العرش محققاً رؤية الكاهن، وفي (دادوبيس) تتوالي فصول الرواية بتخطيط مزعج، يطمح إلى التعبير عن إيقاع ساحب لزمنية مستوحاة من قاع التاريخ، ويعجز الروائي عن إدراكه روایته الفكرية لمعنىحدث التاريخي في نسيج البنية الروائية، وبدلأ من التعامل بالصورة وتعمق تحول اللحظة النسبية كجزء من سيرة الزمان، نجده يغالى في وصف الجو والديكور التاريخي لقصور الفراعنة، بكل ما يضمه من دسائس وتمزقات وتفتح يؤدي ل نهاية طاغية، إن الزمان هنا له الترتيب الآلي والإطار الخارجي الذي تحول خلاله الأحداث صعوداً لحركة يعرفها الروائي قبل البدء في عملية الخلق، وهي نفس الرؤية التي تتكرر في رواية (كفاح طيبة) عن استرجاع صراع أحمس لطرد الهكسوس وبقظة الشعب المصري المبكرة.

وما يهمنا من هذه العودة السريعة لمرحلة الأولى هو الإحساس الحاد لديه بالزمن، كمجال وإطار متنام لحركات تاريخية تستهدف الأرقى والأكمل، بجانب الرغبة في التعرف على جذور وطبيعة الشخصية المصرية، ولعل كل ذلك تمهد طبيعياً لرحلة الإبداع الطويلة التي توالّت بعد ذلك ثمارها الروائية، وكانت دائماً بشكل أو باخر مناقشة وتفكيرأ، ومحاولة فهم وتشخيص لمعنى الزمن.

وقد يمكن اعتبار مجموعة روايته في المرحلة الواقعية، بكل مستوياتها القابلة للتنوع كنوع الواقع نفسه، يمكن اعتبارها، تاريخ أسرة وأسرة بورجوازية صغيرة بالذات إلا أن هذا الموضوع البرجوازي يتتجاوز نفسه، فتاريخ الأسرة هنا يشكل نوعاً من الصورة المصغرة للعالم، وعلى صعيد الإنسان أيضاً، حيث تعكس كل الحياة العضوية للبشرية، وحين يجعل التطور التاريخي ومصائر الأفراد تداخل، ضمن بيضة مغلقة تحصل على رواية متعددة الأصوات، فكل شيء هنا يتماسك، ويترابط، داخل عالم مغلق متلاحم، وأن الأهواء والعواطف معروضة هنا، بصدق، وموسعة ومتعارضة ومتجاوبة، صحيح أنها عواطف وأهواء، نماذج إنسانية ناقصة مسحوبة، في زيل الطبقات المسيطرة، في حلف مع الاستعمار، تعاني أكثر من غيرها أمراً في التطلع الطبعي، ومحاولات انتزاع شرعية وجودها ودورها ونفوذها، صحيح كل ذلك، غير أنها تشتمل على شيء من النيل الأسطوري لل�性 الكلاسيكية، في عصرها الذهبي، ومهما أدعى الكاتب معرفة ورصد طبيعة المؤسسات الاجتماعية، والقوى الطبقية المتصارعة، والتي ورثها من «بلزاك» و«زوولا» حتى «توماس مان» وبقية أعلام الرواية

الشمولية والتحليلية وانطبعت بها معظم روايات هذه المرحلة من (القاهرة الجديدة) حتى (الثلاثية المشهورة) مهما ادعى الكاتب ذلك، فإن رواياته هذه قد تلقت الانتباه بالوسائل نفسها والصفات عينها التي تلقت بها المأساة السينكولوجية والاجتماعية الكلاسيكية، ولعل في ذلك تفسيراً، لتدخل المصائر المتوازية، المجاورة والبعيدة معاً، فإننا نجد الأجراء، ولون يوم أوحى، وحالات النفس التي يجسدها الديكور الاجتماعي والخلقي لبلدة أو الشارع، إن كل المغامرات الفردية والتأفهنة لنماذجه الروائية المشهورة في هذه المرحلة، (من محجوب عبد الدايم، حتى كمال عبد الجاد)، هذه النماذج رغم قربها منا، فهي أحياناً تنتصر في ضياء عام، وهو ضياء القاهرة وكل ذلك يطرح أمامنا صفاتاً وأعماماً أرحب وأغنى لدلالة الزمن الروائي عنده في هذه المرحلة - الثانية.

(ب) زمن ملحمي :

يعنى خضوع السرد الروائي هنا لرؤية منهجية للتاريخ متجانسة كل التجانس تسعى إلى مزج مادة العنصر المأسوي، والعنصر التصويري بجانب المحاولة الدائمة لمزج فرح اللحظة الراهنة وفرح الفرد بكل الأفراح المشابهة التي تتجدد إلى ما لا نهاية، فمن خلال أكمل نماذج هذه المرحلة التي بدأت بالقاهرة الجديدة، وانتهت، بالثلاثية يمكن أن نستحضر هذا العالم للذى يمثل الوجود الذى لا تني الأسرة والجماهير تبدأه من جديد.

وليس من الصعب تحديد صلات القربى بين استخدامات الزمن الروائي في كل من (القاهرة الجديدة، وخان الخليلي، وزنقة المدق، وبداية نهاية والثلاثية) فالروائي هنا، قد لا يتعدى أن

يتخيل حياة شخص ما، أو تاريخ أسرة، يلقي عليها الضوء بأمانة، سنة، فسنة، ويصبح الزمن في الغالب منفذًا ومقاييسًا لمصير الإنسان، سواء كان بالصعود أو بالهبوط وعلى حد قول (الآن روب جريه) فالزمن هنا يتحقق المستقبل، ويصبح ضمان المجتمع ففي محاولته لغزو العالم ويؤكد في الوقت نفسه حتمية الطبيعة أي صيرورة الإنسان إلى الموت، وارتباط ظرف وجوده بهذه الحتمية، لهذا السبب لم يكن ممكناً أن تواجه العواطف والأحداث إلا في تطور زمني أي (ميلاد) ثم نمو ثم ازدهار ثم انحدار ثم سقوط.

ورغم التعسف في صياغة تصورات وأقيمة عامة، قد تغفل النوعيات المتباعدة للعوالم الروائية في هذه المرحلة، فشدة اتفاق عام على وحدة وطبيعة المرحلة التاريخية التي كان محورها الزمني، بجانب الاتفاق على وحدة وطبيعة الخريطة الاجتماعية بكل تفاعلاتها وتحولاتها التاريخية وهي التي استخدمت كمادة غنية لا تناسب في صياغة أبنية ونماذج هذا العالم الروائي، من القاهرة الجديدة) حتى الثلاثية.

إن أحedاث ومادة ونماذج النسيج الروائي في كل من (القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزفاف المدق، والسراب، وبداية ونهاية) تستهدف في النهاية تجسيداً فنياً لدوار، وهموم ومعاناة الحياة المصرية والإنسانية أيضاً في الفترة القلقة، قبل وخلال وبعد الحرب العالمية الثانية، أما ثلاثة (بين القصرين) فهي تطمح أكثر من غيرها من روايات هذه المرحلة في استحضار جزئياتها الدقيقة والمتشابكة بكل أبعادها المادية والإنسانية وأيضاً الفكرية والوجودانية في الفترة العريضة من عام ١٩١٧ حتى عام ١٩٤٤.

إن الحياة المضاغفة المتعددة الأشكال الإجمالية في رواية (القاهرة الجديدة) هي عطاء الإحساس بالأزمة السياسية والاقتصادية التي خضع لها مجتمعنا من سنة ١٩٣٠ وما أعقبها من سنوات قائمة، عانت خلالها الشخصية المصرية، الصراع ضد سيطرة الاحتلال، وويلات الحرب. سنوات استقطاب التناقضات الطبقية بين القصر والإقطاع والرأسمالية من جانب والبرجوازية الصغيرة والعمال وال فلاحين من جانب آخر، وتتوقف هنا متعمدة وربما تلقائية عدسة الروائي تترصد وتحلل وتفهم بأنّة حقيقة الدور التاريخي وأيضاً الأخلاقي لأكثر هذه الطبقات حيوية وبروزاً وذبذبة في عملية التحول الاجتماعي، فالبرجوازية الصغيرة المصرية التي تزعمت وأيضاً ساومت على ثورة ١٩١٩ – تتململ الآن تحت وطأة الأزمة المالية وشبح الحرب وابتلاع القصر والإقطاع لصالحها الاقتصادية المت坦مية، يفزعها في نفس الوقت زحف ونمو الطبقة العاملة وال فلاحين الأجراء، وهم جماهيرها الذين قدموا لها دائماً أجل الخدمات وألقت لهم بالفتات، وهي بطبيعتها في كل المستعمرات فلقة، مناضلة ومساوية في نفس الوقت، تتقدم وتتراجع تخضع المصير الإنساني لمصيرها الذاتي الضيق الأفق، تصيّع العلاقات الإنسانية بمنطق المنفعة المادية وأسعار البورصة.

والتاريخ الشخصي (لمحجوب عبد الدايم) أبرز نماذج (القاهرة الجديدة) هو في النهاية تلخيص وشاهد ساخر، ومحاولة للبلورة كل التناقضات السلوكية والأخلاقية لوجдан هذه الطبقة، إنه في مستوى بناء النموذج الروائي الذي يحمل أزمة صعودها وسقوطها، بمثابة التررين الأول الذي تعقبه نماذج متشابهة، تنوع، وتغيير صوتها

وجلدها، غير أنها في النهاية شخصية واحدة، إنها «حميدة» في (زفاف المدق) و«أحمد عاكف» في (خان الخليبي) و«كمال» في (السراب) و«حسنين» في (بداية ونهاية) وأخيراً وبأكمل صياغة فكرية وفي حدة الأزمة تلتقي «بكمال عبد الجود» في (الثلاثية).

هم أبناء عائلات متواسطة، تمحن أبداً بشبح الفقر نتيجة شلل أو موت العائل الوحيد، وتبدأ من هذه الواقعية عملية البحث عن مخرج. وخلال شبكة مكثفة من العلاقات الاجتماعية المتداخلة في المدينة البورجوازية، وعبر سلسلة أحداث متابعة محكمة البناء تستعير وتهضم كل مهارات الرواية الوثائقية والطبيعية وأيضاً الدورية، تتوزع هنا وهناك شخصيات محددة الأصول الاجتماعية من أعلى السلم الطبقي حتى أدناه، ويتم حوار أوركسترالي هو أحداث ومساقي المجتمع ونبض العصر واتجاه حركته.

ودائماً أبداً تلتقي كل الخيوط الروائية لقتامة المأساة في طرح ثلاثة حلول لتخطيئها تتواءز وتباعد وتعارض، بمعنى آخر توحى هذه الروايات بأشكال ثلاثة للتمرد على أمراض هذه الطبقة الدائمة التشكيل والتذبذب.

- ١ - التمرد الفردي وإتقان لعبة التسلق والتطلع والتحايل.
- ٢ - تردیدات انتقائية لنواعیات متباعدة لأيديولوجیة یسارية تبشر بحل جذري.

٣ - تلمس بناء رؤية مثالية جديدة تخلط بين منابع الدين الإسلامي والعلم، ولها برامجها العملية الإصلاحية لحل المسألة الاجتماعية، لقد تبدي الزمن الروائي هنا كبحر أسود، ومستنقع آسن في بعض الأحيان، تتجلى أسراره في تتبع السلوك الشخصي وأيضاً

المصيري، لنماذج التمرد الفردي، وفي الجهد الصبور أو المفرط الذي تبذله هذه الكائنات الممزقة القلقة، لكي تعيش حتميات المجتمع الطبيعي، بكل بثوره وجروحه الاجتماعية والأخلاقية.

(محجوب عبد الدايم) يواجه محنـة الفقر بشراء وظيفة في الهيئة الاجتماعية مقابل أن يصبح قواـداً لعشيقـة أحد أعمدة النظام السياسي (أحمد عاكف) يدفن طموحـه وحبـه وعمرـه في عذوبـة جـافة، موظـفاً صغيرـاً في أقـيبة إحدـى الـوزارات، يتعـزـى بـقراءـة الكـتب الصـفـراءـ، والـفلـسـفات الـقـديـمةـ، يستـغلـ تـضـيـيـانـهـ الـتـيـ لاـ تـعـدـىـ حدـودـ أـسـرـتـهـ، لـقدـ أـوـقـفـ تـعلـيـمـهـ الجـامـعـيـ لـكـيـ يـتـمـ أـخـوـهـ الأـصـغـرـ تـعلـيـمـهـ، وـمقـابـلـ كلـ ذـلـكـ يـخـفـفـ الموـتـ أـمـلـ هـذـهـ الأـسـرـةـ الـمـتوـسـطـةـ ويـسـتـيقـظـ عـلـىـ خـواـءـ عمرـهـ كـلـهـ.

أما (حميدة) فلطالما حلمت بالأضواء والثراء خارج حدود الزفاف المعتم، وانتهت بأن تصبح الموسم الضاحية والمرفة عن جنود الاحتلال و(كمال رؤبة لاظ) هذا الكائن الصغير الذي لا يعرف أبعد حدود حياة الوظيفة والبيت، يعاني العقم والتبلد ويفجع في حبه وزوجته وتدميره الخيانة، والأنانية وضيق الأفق، وفي اللحظة التي بدا فيها (الملازم حسين) يربو إلى الانتساب لطبقة أعلى، اكتشف شقيقـتهـ فيـ بـيـتـ للـدعـارـةـ، وـأنـكـرـ أـخـوـهـ لـلـأـخـ الكـبـيرـ المطارـدـ منـ الـبـولـيسـ، رغمـ أنهـ مـدينـ إـلـيـهـ بـنـفـقـاتـ تـعلـيـمـهـ، لـقدـ تـخـطـىـ ظـرـوفـ أـسـرـتـهـ وـلـكـنـ بـعـدـ أـنـ قـضـىـ عـلـيـهاـ وـبـالتـالـيـ كانـ يـجـبـ أـنـ يـتـنـحـرـ، وـعـنـدـمـاـ نـصـلـ إـلـىـ (كمـالـ عبدـ الجوـادـ) ابنـ أحدـ تـجـارـ شـارـعـ (بيـنـ الـقـصـرـيـنـ) بـتـكـامـلـ طـمـوحـ هـذـهـ الـمـرـحـلـةـ الـغـنـيـةـ، الـمـسـتـهـدـفـ لـفـهـمـ الـحـقـيـقـةـ الـكـامـلـةـ عـنـ الـبـشـرـ، الـحـقـيـقـةـ الـتـيـ يـشـعـرـونـ بـهـاـ فـيـ ذـوـاتـهـمـ

وحقيقة القوى التي تلفهم، والعدوية والألم الحاضرين، وخلفهما مسيرة القدر، كأنها مدبرة، والمحتميات البيولوجية والاجتماعية، ومن خلال ذلك كله المشاكل الكبرى والقلق المنبعث كالصراخ، وتلك هي نقاط المذهب الطبيعي، حين يتغلب فيه هوى حقيقة كلية على الالتذاذ بالوصف وفي السرد، إن رؤية رواية واسعة وعنيفة صاغت هنا تابع أحداث الثورة الوطنية والاجتماعية في النصف الأول من القرن العشرين، ونفس يكاد يكون ملحمياً في تاريخ يظل إنسانياً اجتماعياً على نحو صاف (أحمد عبد الجواد) الناجر المنهوم بالحياة والعاطفة يتمي ثورة ١٩١٩ بقلبه ولكنه يرفض أن تصل الثورة إلى بيته وأولاده، لقد انتزعت الأحداث (الابن الأكبر فهمي) معبراً عن أنقى صوره المثالية الثورية لجيل ١٩١٩ وعاني (الابن الأصغر كمال) أمراً في المساومات السياسية وحكم الأقلية والعبث بالدستور واندمجت حريته الفكرية الأبدية بحيرة وقلق المرحلة التاريخية للوطن ولعصر الحرب العالمية الثانية، وانقسام العالم لمعسكرين رئيسيين وبالتالي، ظلالهما الأيديولوجية، إن العالم القديم الاستعماري بدأ ينهار تحت انتصارات الاشتراكية والثورات الوطنية، لذلك كان الامتداد الطبيعي لجيلى فهمي وكمال ظهور (أحمد شوكت) مبشرًا بالثورة الأبدية وذلك بالعمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في تصورها نحو الأمثل والأكثر تقدماً.

(ج) زمن الحضور المعاش وأصداء الزمن النفسي:

إن هذه الرؤية الملحمية الواقعية للزمن الروائي استندت كل حيلها التعبيرية في الثلاثية، وأصبح مقاصدها الوثائقية، والتزامها تقديم أنماط وملامح وصفية وتحليلية عريضة زماناً أو مكاناً ما،

أصبح كل ذلك غير قادر على حساسية وإيقاع تابع الأحداث الجديدة في حياتنا، بكل تعقيداتها وتعدياتها واتجاهاتها الغامضة، لقد وقعت أحداث تاريخية تشكل وتغير من لوحة الواقع المصري ومحاوله رؤية لوحة هذا الواقع كجزء من العالم في تشابك علاقاته اللامتناهية تشابكاً لا يظل أي شيء فيه ثابتاً على حاله أو مكانه، يستلزم بالصورة حدوث عمليات إثبات ونفي في التصورات الفكرية والفنية.

فالرواية الحالية لديه تزيد أن تكون شهادة على الإنسان، شهادة تغوص حتى واقعه الأعمق والأعم، ولقد طرحت الرواية الروائية المستوفية الشروط والهدف العام، فكشفت وجسدت بتحليل عميق، عناصر الدافع الاجتماعي، وأزمة الطبقة المتوسطة المصرية وقدمت لهواة الاستقصاءات الجديدة المصير المعتم الذي يتظارها في حياتنا، غير أن هذا الطموح إلى استحضار كلي تمتزج فيه السيكلوجية والتاريخ والتصوير أو الفلسفة الاجتماعية، قد أفضى بهذه الروايات – من (القاهرة الجديدة) حتى (الثلاثية) – إلى تجسيد الواقع وتبسيط حقيقة الحياة، فلقد جعلت من الشخصية طبعاً واسنفرقت في وصفه وتحليله وأقامت المنطق الإنساني على مستوى (سيكلولوجي، اجتماعي، سياسي) وأخيراً فهي تتبع الإنسان بالعين المجردة فتقع في أكذوبة الدقة وتصنع الموضوعية، لذلك فلقد أعقب هذه (المرحلة الروائية) بكل إيجابياتها وسلبياتها، فترة صمت طويلة، فلقد طرحت أحداثها ونماذجها عالماً مصغراً لطبيعة الحياة المصرية وتوزع الصراع بين الاحتلال والقصير في جانب، والشعب بكل فئاته ومؤسساته السياسية في جانب آخر، وتبدى واضحاً عجز

البورجوازية المصرية عن البقاء قائداً للثورة المستمرة والتي احتوت في شكلها الوطني جوهرًا اجتماعياً، ولذلك بدأت الإشارة واضحة لقوى سياسية جديدة توزعت بين قطبين رئيسين، اليسار والأخوان. غير أن ما يهمنا في مستوى دراسة استخدامات الزمن الروائي عند كتابنا هو تحديد السمات الغالبة لرؤيته الفكرية في أول رواية أعقبت صمته الطويل وهي (أولاد حارتنا) إن هذه الرواية تذهب بالرواية إلى ما وراء الرواية بالحقائق التي تعبّر عنها كالعدالة الاجتماعية والتقدم، وانتصار العلم، تنفس الآن من الحاضر الدائم لكن هذا الحاضر المتعاقب يخلق في تتبع هذه الأحداث (بحارة الجبلاوي) زماناً لا متدرجة لنا، في النهاية، عن الشعور به، إنه زمان الرجوع الأبدي، لكنه ليس رجوع التاريخ، بل رجوع علم الحياة والطبيعة. إنه زمان الحياة التي يبدو فيها النظام الأبدي حاضراً في كل حين.

إن سلالة الجبلاوي الجد العني، أهل الحياة، وهم ورثة الرفق القديم يعانون أبداً بالإذلال وتسلط ناظر الوقف ونبأيتها الفتوات، ويتمسون عبر أشجع أبناء الحارة حلولاً لهذا الظلم القائم، يتولى (أدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم) ويوحى الرواية الذي يسرد هذه الملحمه المتخيلة التي تعزج الأسطورة بالواقع، يوحى لنا بأن هؤلاء الأبناء قاموا بثوراتهم وهم على صلة ما بالجبلاوي الجد المختبئ، وراء جدران البيت القديم قدم الحارة، ولكن ما أسرع أن تخمد أضواء العدالة ويعود ناظر الوقف وسيطر على العارة نبأيتها الفتوات، ويظهر (عرفة) الساحر الذي يمتلك أسرار المادة وقوتها ويهدد بمعرفة لغز الجبلاوي، بل يقدم على قتلها وتخليص الحارة من ظلم الناظر واستعباد الفتوات، وما أسرع ما يقع فريسة لهم فهم

بشكل أو بأخر يستخدمون سحره وكان عليه أن يصمد حتى وهو يموت، نعرف أن الجبلاوي كان راضياً عنه، ونعرف أيضاً أنه أبعد (كتاب السحر) عن أيديهم وأن تلميذه (حنش) قد هرب به ولسوف يعود يوماً لينقذ العارة، ولا تحتاج هذه الرواية لتفسيرات جديدة.

فالمقصود هنا بالعارة البشرية وصراعها لهذا التخلف والقهـر وهي تبشر وبرمزية مسطحة حيث تستقرأ أحدات التاريخ الإنساني بثوراته الدينية تستقرأ رؤية رحبة تشکف في العلم الخلاصي، إنها تكرار للرؤى التي يبشر بها (أحمد شوكت) في الثلاثة (رؤى العدالة والثورة الأبدية) غير أنها مقدمة هنا في تكثيف شاعري، وفكـر يتنفس كالجسم، ويدور حول ذاته كما تدور الأرض، وربما تصبح هذه الرواية مدخلاً للمرحلة الفكرية الإبداعية الجديدة التي قدم خلالها الروائي كل من (اللص والكلاب، والسمان والخريف، والطريق، والشحاذ، وثرثرة فوق النيل، وأخيراً ميرamar).

ونكاد (أولاد حارتنا) في اعتقادنا أن تصبح رواية صوفية تستعمل الأساطير بمعنى يحملنا على الشعور بشيء من العذوبة، بأن في الحياة الإنسانية سراً مخيفاً وإننا نستشف من خلال لحمة الوجود النافهة معناه الرمزي في بعض الأحيان.

لذلك فإن كلاً من (عيسي الدباغ) في السمان والخريف، و(صابر الرحيمي) في الطريق و(عمر الحمزاوي) في الشحاذ وأخيراً (أنيس) في (ثرثرة فوق النيل) كل هؤلاء يمكن اعتبارهم نماذج روائية تعبر بشكل أو بأخر عن الحيرة والتمزق التي زادتها فلقـا التحولات الاجتماعية التي نعيشها الآن، إنهم يقفون وجهاً لوجه أمام

وجدان مهمل وعاجل، وأمام عالم عبئي صامت ومرهق. ولا شك أن النسبيج الروائي هنا لا يستجيب لحاجة سرد حكاية وخلق أشخاص ووصف أخلاق وأوساط اجتماعية، والواقع هنا يقدم ككل يمكن لمسه كاملاً في آية ناحية من نواحيه. إن نظرة إلى الإنسان والعالم محددة ومجزأة احتلت مكانها نظرة إدراك الإنسان والعالم بكليتهم، إنها نظرة معادية للرومانسية الواقعية، فهي تعتمد على الوعي الكامل والصراحة الشاملة وتعطي نوعاً من الامتياز لما لا يليق البوح به مهما كان فاتماً وخسيساً باعتباره الأكثر دلالة والأعمق إيحاء، لذلك أصبحت الكتابة هنا قاعدتها البساطة فكأنها محضر ضبط، ورغم تعارض بقايا الإنسانية والجمل الطويلة ذات الإملال والتعقل الذي يتميز به أسلوب نجيب محفوظ رغم ذلك فهو يحاول أن يلتزم هنا بعرض نظرته لا من علو مشرف ممتاز بل أنه يحاول أن يكون هو ذاته الشخص الذي يتحدث عنه، وعلى حد قول (غابيانا) يكون عن انتقال الرواية من المذهب الطبيعي إلى ما بعد الواقعية، (تنوارى هنا شخصية القاص لفائدة الموضوع القصصي بالقدر الذي يبلغ فيه القاص إلى تقمص شخصية هذا الموضوع، لقد حلّت موضوعية الامتزاج والإسهام محل الموضوعية المبنية على العياد وعدم الانحياز).

لقد امتد حريق القاهرة وسقوط حرب البرجوازية الكبير والنظام الملكي امتد كل ذلك إلى حياة (عيسي الدباغ) وأصبح بلا دور أو أسرة أو مستقبل لقد رفه، التكيف مع الظروف الجديدة التي لم تستقر بعد، ورغم بواره وغربيته فلقد جسدت أزمته أبعاداً جديدة لأزمات أبناء طبقته في الروايات السابقة (محجوب وحسنين

وحميدة) غير أنها قدمت هنا كدليل على أن جنة الطبقة المتوسطة ما زالت تنبض بيقايا حياة، وأنها كالكبد تفرز باستمرار نماذج صفراء مريضة شائخة فابن عمة حسين المتخمس للنظام الجديد يتزوج من خطيبة عيسى السابقة ابنة مستشار الملك السابق. وكثير من ابناء حزبه احتلوا مناصب في المعهد الجديد ولسوف نلتقي بكل هذه النماذج موسعة ومعمقة وشاهدة على بقاء الرواسب والتطلعات في (رؤوف علوان) الصحفي الانهاري في «اللص والكلاب» وسرحان البشيري في «ثرثرة فوق النيل» إن الوحدة والتآكل والشعور براحة تشبه الموت هي محاور رئيسية تدور حولها حياة فلقة تبحث عن معنى الحياة بعد أن اهتزت الأرض تحت أقدامها، سيظل (عيسى) منفياً في مدينة الغرباء، التي اختارها بعد أن ذمته الأحداث، وكذلك يمتحن عمر الحمزاوي بعرض الملل وفقدان المعنى ويصحو ذات يوم على أكذوبة عابثة بعد أن غرق في بناء قلعته الممحضة بالنجاح الفردي. إن (عيسى الدباغ) يصرخ قائلاً «لم يا رب لا تلهمنا ومضى عن معنى هذه المرحلة الشاقة المخضبة بالدم، ولم لا ينطق البحر الذي شهد الصراع منذ البداية، وكيف يكون للحجر دور في المسرحية، وللحشرة دور، وللمحکوم عليه في الجبل دور وأنا لا دور لي؟» أما (عمر الحمزاوي) فيظل يستجدي طوال الرواية المعنى والحقيقة، لقد انفهم في الحب والجنس وجرب النزوة والطه والشعر والصدقة، بحثاً عن حقيقة كل شيء، وأخيراً غرق في أكونية اليقين أو نشوة المطلق، لقد تبدل له في صحراء مظلمة على شكل خيط يتضاعف بلون وضيء عجيب، ولكن ما أسرع أن أدرك أن حقيقة كل شيء تكمن في اللاشيء، إن جذور أزمته الروحية هي في حقيقتها أزمة مصير طبقته التي فقدت الأسانيد الاجتماعية في

حياتنا ومزقتها لعبة التوافق والسمسرة، والمصالحة والرقص على جبال الصراع الطبقي، أنها تفسخ وتشيخ وتتجمع منسجية من الحياة لتفرق نفسها في غيبة حالمه وجنس صاحب، وتصبح العوامة أصلح تعبير مكاني عن اهتزاز حياتها و(الثرثرة فوق النيل) هي العزاء البديل عن فقدانها المسؤولية والمستقبل، إنها كائن طفيلي منافق وكاذب ولقد عبر عنه (أنيس) المسؤول عن الكيف وضبط السهرات ذات الإيقاع الريتيب، فكثيراً ما ينفصل عن المجموعة الغارقة في العبث مناجياً نفسه (ولكن ما قيمة أن تبقى أو أن تذهب أو أن تعمّر كسلحفاة، ولما كان الزمن التاريخي لا شيء بالقياس إلى الزمن الكوني فسناً معاصرة، لا شك في الواقع لحواء، ويوماً ستحمل لنا مياه النيل شيئاً جديداً يستحسن لا نسميه فقال له صوت الظلام (أحسنت) ولا أستبعد أن أسمع ذلك ليلة، نفس الصوت وهو يأمرني بعمل خارق يذهل من لا يؤمن بالمعجزات، وقد قال العلم في النجوم كلمته ولكن ما هي في الحقيقة إلا أفراد عالم آثروا الوحدة فتباعدوا عن بعضهم آلاف السنين الضوئية، فبأي شيء أفعل شيئاً، فقد طحنا اللاشيء.

إن الزمن الروائي هنا هو زمن الحضور المباشر، فدائماً يتم لقاء كل من هذه النماذج المختارة بذكاء، لتعبير عن صعود الأزمة الأخلاقية لأبناء الطبقة المتوسطة المحامي والفنان والناقد وأخيراً الصحفية الجادة الفريدة وسط أبناء جنسها في العوامة، دائماً يتم اللقاء في لحظة الغروب وفوق العوامة المهززة ويطلع الرجل الكبير المعمر الخادم والقواد دليلاً على سخرية الاستمرار، أنه وجد قبل العوامة وسيظل بعد العوامة، أنه يذكرنا (باليشيخ متولي عبد الصمد)

في الثلاثية فهو الذي يبقى يسعى في حواري السكرية رغم (توالي الأجيال) لقد غادر سكان العوامة المكان ذات ليلة فصدمت عربتهم رجلاً مجهولاً وقتلته، وأمام هذه الصدمة المصطنعة والمقدمة هنا كرؤيا يوحنا عن مصير العبث واللهم والزيف الاجتماعي أمام هذه الرؤية تتأكد من المصير المعتم الذي يتنتظر هذه الطبقة، إنه، نفس المصير الانتحاري الذي انتهى إليه (سرحان البحيري) الذي طالما رد شعارات الاشتراكية والعدالة وهو في نفس الوقت يسرق ويتحايل ويعشق بالأصلة فتاة ساذجة هي (زهرة) الرمز للتركة الأصيلة.

إن هذه المرحلة الروائية رغم تقديمها المشكلة الميتافيزيقية والتركيز عليها ومقارنتها لقضايا الموت والخوف والقلق فقدان المعنى، رغم كل ذلك تشعر أنها تقدم من روية موضوعية لكلية الحياة، تعنى بتأمل تلك القضايا وتصويرها في مواجهة المأساة الاجتماعية، ومسألة الصعود والسقوط لأبناء الطبقة المتوسطة بالذات، وأزمة البحث عن طريق للمستقبل. إن عائلته الروائية التي ظهرت في كل أعماله الروائية لا تتعدى رغم التنوعات المختلفة نماذج ثلاثة:

- ١ – انتهازيون ومساومون، وتجار فرص اجتماعية.
- ٢ – ثوريون يطرحون أفكاراً يسارية تتغير وتعمق مع تغيرات طبيعية المرحلة التاريخية وما تطرحه من مهام، وهم كالأشباح الفكرية علي طه في (القاهرة الجديدة) أحمد راشد في (بداية ونهاية) أحمد شوكت في (الثلاثية) صاحب الوردة الحمراء في (السمان والخريف) وإلهام في (الطريق) وعثمان خليل في (الشحات) سمارة بهجت في (تراث فوق النيل) وأخيراً منصور باهي في (ميرamar).

٣ – متدينون لهم أنكاري حالمون عن عدالة تعانق ما بين السماء والأرض يظهرون حتى عام ١٩٤٤ في (الثلاثية) في شكل محدد اجتماعياً وسياسياً يتسمون لحركة الإخوان، إنهم مأمون رضوان في (القاهرة الجديدة) وعبد المنعم شوكت في (الثلاثية) وقد نجد امتدادات لهم في شكل مشايخ التصوف المحلقين أبداً في صفاء لا يتحقق، مثل الشيخ علي الجندي في (اللص والكلاب).

ويبدو أن هؤلاء المتدينين فقدوا التأثير في الحياة الروائية التي تقدم في حضور الواقع المعاش الآن، ولذلك فالصدام الرئيسي يدور بين نماذج السقوط والأزمة وبين الثوريين بمفهوم الروائي الذي يقع في عيوب النمطية ورسم النموذج وجعله بوقاً يحمل أراء عن الثورة والتقدم والخلاص الإنساني ورغم ذلك نشعر أنه يشارك النماذج الاتهازية نفس الحياة وله في أعمقه ما يتناقض مع كل الادعاءات الفكرية، ولذلك فمنذ أن أعلن أحمد شوكت (الثورة الأبدية وإرادة الحياة) ظلل هذا الحلم غير المحدد يغير من شكله ويختفي لمجموعة توافقات وانتقادات عن مركب العلم والدين والبحث عن يقين أكثر اطمئناناً، ويبدو أن تعقد الأزمة التاريخية والحضارية التي تعيشها الشخصية المصرية الآن، عدلت عن طريق مسدود كان سيدخله العالم الروائي عند كتابنا فلقد اتجهت القصة عنده الآن إلى أن تصبح أداة يعبر بها عن نظرته إلى الأشياء وعن حقيقة باطنية، لقد أصبحت شيئاً شبهاً بالاعتراف وبالمحاولة، وبالبحث الأخلاقي بالقصيدة مما يدلنا على أن القضية أصبحت هنا، تعبيراً عن عالم أرحب... . ويتحقق ذلك في مجموعة القصصية التي صدرت أخيراً على التوالي (دنيا الله، بيت سيء السمعة) غير أنه يأخذ شكلاً أكثر

وضوحاً في المجموعتين الأخيرتين (خمارة القط الأسود، وتحت المقلة) ولقد سبق أن تعرضنا لهذا الجانب الإبداعي في دراسات مستقلة.

وما يهمنا هنا تأكيد، هو طموح هذه القصص للفوضى بجرأة في هوة يختلط فيها الكلام والسكوت، الحياة والموت، فحضور الواقع المصري الذي أعقب هزيمة ٥ يونيو بقتاته وصمته واستقراره، وكل تعقدات تناقضاته وحيرة التساؤل المرتعشة عن المستقبل كل ذلك يشكل الإطار والجو الذي تستقر به هذه المحاولات وزمن سرد القصة يفرض ذاته كأنه نسيج الحياة. أن القصة هنا تحول بسحر الخلق الفني لعمل وجданى وموقف أكثر مما هي عمل مخيلة وملاحظة وتتحقق بتوافق نغمات الإدانة والتعرية للأطراف المفترض فيهم تعاملاً محدوداً مع واقع يتأكل، مميزاتها تأخذ في القالب شكل التصميم العسكري، المغرم باحتواء النقاوص واللاهث وراء إطارات واقية عائمة من العام والجوهرى، والمطلق والنسيبي وقد لا تنجو هنا المحاولة من إغراء التجريد والوقوع في شباك خطرة تكتفي بسمات دالة وتلخيصات زكية لمامحة لا تعقبها من برودة وأضعاف لدوره الحديث المعاش في حضوره المتواتر أو اللحظة المناسبة في سبولة زمن مفعم بصبغ وضجيج وتساؤل قلق، زمن يشكل بلا جدال إطاراً متاماً لمراحل تاريخية حساسية من عصرنا، يلقي فيها المستقبل بظله على الحاضر وينغمس الماضي بقسوة في تفاصيل اللحظة الآمنة المضطربة بالانتقال والزبربة والميلاد، غير أن الكاتب يحتاج هنا صراعاً خلاقاً لم يجسم بعد في تلمس إطارات شكلية تقبل بلا تناقض ما يطمع من إيصاله في رؤية

تبدو أنها تعكس وتخاطي إلى حد ما جوانب القتامة، والندب من طبيعة مرحلة لها عللها المحددة وينعكس هذا الصراع على طبيعة البناء الجمالي، فيتم التعبير غالباً بأسلوب التكوير والتjisid لحضور التجربة المسرودة، ويستفيد الكاتب هنا بلا حدود من منجزات فنون أخرى كالتركيب والإيحاء في القصيدة الشعرية واستعارة تغييرات موسيقية تعتمد على تكرار ألفاظ كهربية تكشف أبعاد المعنى المختبئ، والقطع في السرد والاستغناء عن نتائج جزئيات الحدث البالية، زمانياً ومكانياً، وبالتالي تتجنب المفهومات المستهلكة كالحكاية وتتفاصيل الجو القصصي.

وكل ذلك يصبح مبرر لأن الهم المسيطر على الكاتب هو اختيار لقطات تحتضن الماضي والحاضر وتؤمِّن إلى المستقبل، ويبدو أخيراً أن الإمكانيات الفنية للقصيدة القصيرة اصطدمت وتناقضت مع طموح هذا الاهتمام المشروع فولدت هذه الأزمة الخصبة شكلاً أدبياً غير متسرق جمالياً يتوزع بين السرد الحواري ومسرحية الفصل الواحد.

٢ - نجيب محفوظ والرؤى المتغيرة في رواياته

تفرض التبدلات والتناقضات في الظروف الاجتماعية والسياسية والحضارية، التي يعيشها الإنسان العربي، تحولات هامة على الأشكال الأدبية والفنية التي تحاول تجسيد الشخصية العربية.

ونستطيع أن نرصد نموذجاً لهذه التحولات في كتابات أديب مصر الكبير نجيب محفوظ.

ذلك أنها يمكن أن نجد عند (نجيب محفوظ) وبعد أن أسر شكلاً ومعنى أصيلاً للرواية الواقعية النقدية كانت ذروتها ثلاثة «بين القصرين». ويمكن أن نجد تحولات أساسية تتجاوز نوع الرواية الوصفية المستوفاة للشروط الاجتماعية والسيكولوجية، والمستهدفة أساساً بناء نماذج نمطية لنوعيات الطبقة المتوسطة والحياة الشعبية في الحارة المصرية .

ولعل أهم تجاوز لنجيب محفوظ كان في روايته (المرايا) ثم في عودته واستغراقه بعمق وملحمية وحساسية في (نقضي معالم العارة المصرية) كأصل للحياة، ومنبع للأسطورة ومنجم للأحداث والشخصيات، وتاريخ الفتوات، ثم والأهم من ذلك الشوف لرؤيا فكرية تتعلق بمعنى الزمن والموت والميلاد، العدل والظلم البراءة

والخسة، بحيث تصبح الرواية هنا شهادة وحلمًا واقعًا ومجازًا رمزياً دليلاً ومناجة لمعنى الحياة والموت، وقد بلغت قمة هذه المحاولة في ملحمته (الخرافيش).

إن المنهج الروائي في (المرايا) أوصل الكاتب لشكل وبناء قابل لأن تصبح الرواية شهادة على الإنسان المصري في ربع قرن، شهادة تغوص حتى واقعه الأعمق والأعم. فهي تكشف وتتجسد بتحليل عميق عناصر الواقع الاجتماعي وأزمة الطبقة المتوسطة وتقديم المصير الذي يتظرها. غير أن دوافع الكاتب لتقديم هذه الشهادة الكلية برغم تحفظاته واستهدافه الموضوعية، تغرينا بإثباتها، لأنها متناقضة وغير منطلقة لمداها بعيد، ولأنها اصطدمت بصعيم مشكلات الحياة الشخصية والاجتماعية والعقائدية المتفاوضة التي يعاني منها الكاتب نفسه، لقد قدم ترجمات لشخصيات هي دورات حياة وشهادات ساخرة، حيث تنموا وتتحرك جميع صور العالم غير أنها في النهاية آثار خاصة، لا تنظر إلى العالم وحواشي الحياة، إلا من خلال العقد النفسية والأزمة الفكرية التي نسجت جوهر رؤية أبناء البرجوازية الصغيرة المصرية في تاريخنا الحديث وبالتحديد في الثلاثينات وحتى الآن، بحيث يمكن أن تصبح دراسة وجданية للصعود الاجتماعي لأبناء هذه الطبقة، وأيضاً العجز والشلل الذي بدأ يصيب عالئهم الأخلاقي.

وتقديم الأسائد الاجتماعية لدورهم التاريخي في حياتنا، وبالتالي ضياعهم ووحدتهم وبرارهم، والعودة للكشف المباشر عن طبيعة هذه النماذج على أرض الواقع وفي شكل وثائق تتضمن مغزى صريحاً، وهو أن المحاولات السابقة للتخلص من وطأة هذه

المحاولات – أصبحت غير مفيدة للكاتب، نفسه، وهي بذلك للنادل وجهات نظر أصلية لعلاقة الواقع بالفن، ويعني تحولات وخصوصية النفس الإنسانية التي تمرد على الصياغة النمطية، وما يسمى النموذج من الفن، ولستنا نبالغ لو قلنا إن الشخصيات الرئيسية المترجم لها هنا، برغم تعددتها وتنوعها وسحرها المزدوج، لا تخرج عن عائلته الروائية وهم:

- انتهازيون وتجار فرص اجتماعية.
- ثوريون يطرحون أفكاراً يسارية تتغير وتتعقد مع تغيرات الصراع الطبقية، وهم كالأشباح الفكرية.
- متدينون لهم أفكار حالمه عن عدالة تعانق ما بين السماء والأرض، وامتداداً لهم نجد مشابخ التصوف المعلقين أبداً في صفاء لا يتحقق غير أنها نقع في الخطأ لو اكتفينا بالأبعاد الوثائقية والاجتماعية التي تكشف لنا عنها هذه الملحمه المعاصرة فثمة مشاكل ميتافيزيقيه يغازلها الكاتب وتدور حول الموت والقتل، وفقدان المعنى.

وأخيراً قد يبقى تساؤل عن علاقة هذا العمل بالذاكرة وحدودها، وإلى أي مدى هي أداة نفعية تقدم ما يتوافق أو يعبر عن موقف الكاتب الفكري والأخلاقي وترجم في نفس الوقت عن رؤيته السياسية، لأن الرواية تتجاوز دائماً موضوعها، فهي أكثر الفنون شبهًا بالحياة.

عالم الحارة

ولكن يبقى من طموح (نجيب محفوظ) في تحولاته الروائية،

وبعد أن أرخ ونقد وتأمل الحياة المصرية في نصف قرن، بكل عوامل الحركة الوطنية والتطورات الاجتماعية وانعكاساتها على نمط وإيقاع الحياة. يبقى (نجيب محفوظ) ما أرسه وأبدعه من (وحدة للمكان الروائي) وهو (عالم الحارة) ببعديه (العيوني والغبي) حيث التكية والأنشيد، والسور العتيق، والقرافة (أرض المقابر) والزاوية وعالم الخلاء، ثم حياة العارة، الميلاد والموت والحياة، وقصة أجيال الفتوات، وحياة الصعاليك، والحرافيش في مزاجه بين الحلم والواقع. لقد قدمت الحارة في عالم (نجيب محفوظ) الروائي على أكمل شكل واقعي في (زفاف المدق) ثم تحولت من حارة تدور فيها أصوات واقعية في الحاضر أو الماضي القريب، بمفهوم زمن الأجندة، تحولت إلى بعد أسطوري تناقش فيه قضية الحياة بأشمل معنى، والموت والعدالة والدين ومسير الصراع التراجيدي الأبدي بين الشر والخير. وبين العنف والسلام، وبين البراءة والتذلة، وبين البكرة والعقم.

إن (أولاد حارتنا) تعبّر عن حقائق العدالة والتقدم والخلاص في العلم، تتفشى الأن في الحاضر الدائم، لكن هذا الحاضر المتعاقب يخلق في تتابع هذه الأحداث (بحارة الجبلاوي) زماناً لا مندورة لنا في النهاية عن الشعور به، إنه زمان الرجوع الأبدي لكنه ليس رجوع التاريخ. إن سلالة الجبلاوي (الجد وأصل الحياة) وهم ورثة الوقف القديم يعانون أبداً إذلال ناظر الوقف ونبأيت الفتوات (عصيهم الغليظة). ويتمسون عبر أشجع أبناء الحارة، حلول نسبية لهذا الظلم بتواли أدهم، وجبل ورفاعة، وقاسم وأخيراً (عرفة)

فالملخص هنا بالحارة (تاريخ البشرية) وصراعها ضد الفهر وهي تبشر ببرقية حسية تكشف في العلم الخلاص، غير أنها تعتمد على علم معزوج بغلالة تصوف وحدس، ونلمع فيه رغبة مثالية للدفاع عن القيمة العليا، أصل وبداية ونهاية الأشياء.

ولسوف تتصل وتتنوع وتعمق رؤية (نجيب محفوظ) لمعنى الحياة وأصل الأشياء ودراما الخير والشر، كل ذلك سيترافق في رواية (حكايات حارتنا) خلال حياة مصرية مضاعفة متعددة الأشكال الإجمالية، تقدم بتصاعد ملحمي وعلى إيقاع (ربابة معاصرة) وهي ترجمات لشخصيات عادلة ومحظية معاً، ودورات حياة وشهادات ساخرة توصلنا في النهاية لنمو درامي، بعيد المدى، تتحرك في أفقه جميع صور الحياة، من الميلاد حتى الموت، من البحث عن يقين وأصل الكون حتى العدم وسخرية وعبث الفناء، من الرحلة والمغامرة والصلعة والجنس والحب، حتى العودة والاستكانة في ظل معالم الحارة الأبدية، التكية والسبيل، والحلم الدائم ببرقية الدرويش الأكبر الذي تبدأ به حكايات (نجيب محفوظ) وتنتهي به، فعلى لسان طفل الحارة الذي تترسب في ذاكرته كل التجارب وخبرات أطفال مصر، وبعد حوار مع رجل مسن هو (الشيخ - عمر ذكري) الذي أمضى عمره يبحث بلا جدوى عن أصل حكاية الدرويش الأكبر الذي تردد كل الحارة ذكره دون أن يراه أحد فسأل الطاعنين في السن، فاختلقو، وتحرج في ديوان الأوقاف، وأخيراً لجأ إلى العقل الذي علّمه أن يرى التكية والدراوיש ولا يرى الشيخ الأكبر الذي تردد كل الحارة ذكره دون أن يراه أحد، وانتهى بأن

يتفرغ لخدمة أهل الحرارة، بأن يفتح مكتب خدمات متنوعة من سمسرة لزواج، لعمل...إلخ، فالخدمات الأرضية أكثر فاعلية من البحث عن مجهول.

على لسان هذا الطفل وم مقابل ما يقوله (الشيخ ذكري) يعترف (نجيب محفوظ) في نهاية حكاياته قائلًا (حتى اليوم لم أجد الشجاعة الكافية لمخالفة القانون، ولكن في الوقت نفسه لا أستطيع تصور نكبة بلا شيخ أكبر، ويمضي الأيام لم أعد أرى النكبة إلا في موسم زيارة المقابر فألقى عليها نظرة باسمه، وأستقبل ذكري أو أكثر، وأحاول أن أذكر صورة الشيخ أو من توهمت ذات مرة أنه الشيخ، ثم أمضي، نحو الممر الضيق الموصل إلى القرافة).

فالموت إذاً هو مخلصنا من هذا الوهم، وأيًّا كانت متوافقة أو صادرة هذه الرؤية الوجданية التي يهمس بها (نجيب محفوظ) فعلينا أن نعيش أحداث حارتنا التي يرتفع فيها بناء بيت الفتوت لتخرس الألسنة النافذة، وتمارس أساليب الفحش والعنف جنباً مع البراءة والنقاء، والبحث عن الخلاص، غير أن المخلصين مطاردون أبداً بتهمة الجنون والإشاعات وخسيس التلفيقات التي تشوء ذكراهم في الحرارة.

بحثاً عن العدالة والكمال

وأخير نصل إلى لحن القرار في السيمفونية الروائية عن الحرارة المصرية التي استحدثها (نجيب محفوظ) فتجد ملحمة (الحرافيش) تقدم في المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين

الوجود والماهية، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالي.

هي أنشودة بحث ومعاناة عن تحقيق العدالة والكمال في الحارة، تبدأ بسرد حياة (عاشور الناجي) اللقيط المجهول الأب والأم، والذي أنشأه ورياه الشيخ الضرير (عفرة زيدان) على التقوى والحب والخير والشجاعة ووصل إلى الفتونة، فأقامها على خدمة الحرافيش وجعلها حماية للضعفاء والفقراة وألغى عهد البلطجية، ولقد ترك لابنه وخليفته شمس الدين (أن يضع قوته في خدمة الناس لا الشيطان، وقال له لا قيمة لبريق في هذه الحياة بالقياس إلى طهارة الصمير).

ولقد حقد الأعيان وكبار التجار على (عاشور الناجي) وذراته، وحاولوا باستماتة العودة بالفتونة إلى عهدها القديم، حيث تصبح سلاحاً في أيديهم، ضد الحرافيش وتم لهم تحقيق هذا الهدف في تحويل (سليمان بن شمس الدين الناجي) إلى صفهم، وعادت الفتونة إلى عهد البلطجية وفرض الإناثات.

وظل (عاشور الناجي) أسطورة وحلماً، وعاشت الحارة حياتها العادلة، الاستغلال والموت والقهر والميلاد، ولكن ظل أبداً الحلم في العودة لعصر (عاشور الناجي) الذي اختفى مع الأنماط التي ظلت تتردد خلف جدران التكية.

وتمثل الرواية بنفس محلمي يسرد قصة حياة البشرية، من المجهول ولدت وإلى المجهول تسير، ويختار (نجيب محفوظ) إيقاع وتكتيف وإيحاء الصورة الشعرية في سرد وقائع الأحداث ونمذج الشخصيات، وتومض من حين لآخر ناملات غاية في العمق

عن تراجيدية الصراع الإنساني بكل جوانبها من الميلاد والموت،
الحب والكراهية، الخير والشر، الفتنة والغواية والهداية.

إنها صورة بانورامية لا متناهية عن حارة مصرية تحدها معالم ذات رمز واضح، التكية والسور العتيق، رمز للغيب، للمجهول، للأصل واليقين، والله، تثال منها الأنماط بلغة فارسية، عندما نترجمها نجد لها تعليقات ذات رنة صوفية عن (المأساة والملهاة) في حياة البشر، ثم الزاوية والسبيل وحوض الحمير، ودكان شيخ العارة والبوظة، وأخيراً المقابر والخلاء، ووسط كل ذلك تظل وترتفع أصوات الحياة والتبايت، وتفتالت البراءة والطيبة، ويسيطر الشر والعنف، وتستمر الحياة، حياة مصرية في عبقيها، غير أنها صورة مصغرة للإنسانية.

وهذه هي قيمة تحولات الرواية عند (نجيب محفوظ) حيث أثبتت (بملحمة الحرافيش) مساهمته بتجربة رواية لها أصالتها في الموضوع والبناء خاصة بكاتب مصرى عربى اكتشف صوته وصوت حضارته وحضاره شعبه العريق فقدم رؤيته الروائية بلغة وبناء ويعحافظ على أصالة التراث فى الحكاية والشخصية والمكونات التراثية للإنسان المصرى، ثم وهو الأهم عانق المعاصرة وكل ما عرفته أساليب الرواية المعاصرة بدون ادعاء أو اصطناع.

موهبة فريدة

يقول إبراهيم فهمي: ترجع معرفتي به إلى أيام قهوة ريش في

الستينات قبل النكسة وبعدها وحتى انقطعتنا عن الذهاب إليها عندما جلعوا يوم اللقاء إجازة رسمية للقهوة وكانت أفرأ إنتاجه من القصص القصيرة من مجلة جاليري وقد أحبته جماً خاصاً واعتبرتها مثلاً جيداً مثله الفن الجيد للمدرسة التعبيرية المصرية الحديثة والحقيقة أنني كنت انتظرها وأقرأها باستمتاع وأعجبني جداً خيالها وأسلوبها وكان آخر ما قرأت له رواية «مالك الحزين» وهي رواية على ما ذكر واقعية ولكنها متأثرة بأسلوبه الشخصي وقد أعجبتني وكانت أعتقد أن موهبته تتجلى أساساً في القصة القصيرة والخلاصة أن من أدباء جيل الستينات الممتازين ما زال مستمراً في العطاء ولو أنه للاسف الشديد انقطعت عن المتابعة لظروف في الخاصة وأعتقد أنه سيغدو المدى المأمول لموهبة فريدة مثل موهبته.

كنت في مقهى شعبي ذات ليلة في منطقة من القاهرة الواسعة، منطقة مسطرد التي أسكن بها أهل المكان غالبيتهم عمال وموظفو يتمنون إلى المصانع المنتشرة ومحاطة بالبيوت، وكان الفيلم المعروض في «فيديو» المقهى هو فيلم «الكتب كات» والمأخوذ عن رواية (مالك الحزين) لابراهيم أصلان، ولأنني شاهدت الفيلم وقرأت الرواية، وجدتها فرصة لأراقب اهتمام هؤلاء البسطاء الذين استهدفهم (أصلان) في روايته، صمت المقهى بعد لحظات من بداية الفيلم وأثار الشيخ حسن الكفيف إسقاطات من الضحك والفكاهة وفوجئت بجاري يقول لي: يا أستاذ، مين كتب الفيلم ده. إنت تعرفهم طبعاً؟ وأخذت أشرح له وأخبره بأن سيناريو الفيلم مأخوذ عن رواية أصلان وعاد يسألني: يعني أصل الحدتوه عمنا أصلان. قلت له: نعم – أصل الحدتوه، فقال لي: ده كاتب حلو وبتااعنا لكن

ليه ما بنسمعشني عنه زي نجيب محفوظ، لحظتها أسقط في يدي وكان التساؤل موضع لسؤال كبير سأله لنفسي صحيح لماذا محفوظ وحده ويوسف إدريس وحده؟ ساعتها أدركت مدى ظلم الإعلام لكاتب رائع مثل أصلان، فرغم ما كتب عن أصلان من دراسات نقدية في الصحف المتخصصة داخل مصر وخارجها فإنه كان بعيداً عن متناول رجل الشارع، وحدث بعض التقارب عندما تحولت أشهر أعماله إلى السينما. من يظلم الكاتب ويجعله يدور في حلقة المتخصصين؟ الانتلجنسيَا كما يسمونهم، وهو في الأصل يستهدف شارعه وأصحاب طرقه، ويعيد السؤال الخطر نفسه من جديد ويبلغ عليّ كلما أمسكت بالقلم وشرعت في الكتابة، إن هناك أسماء متلائمة في سماء القصة العربية رحلت دون أن يعرف عنها هذا المواطن البسيط شيئاً، لأن هناك حلقة مفقودة بين الكاتب وبين شعبه، الكاتب في واد الشارع في واد آخر، من يتعلل بأن رجل الشارع همه الأول هو رغيف الخبز. ليس صحيحاً بنسبة مئة في المئة لأنني سمعت كثيراً من خلال حواراتي مع البسطاء أنهم يعرفون الكثير من الصحف عن أخبار وكتابات من يسيطرُون عليها أن رجل الشارع في حاجة إلى من يقدم له كتابه بإمكانية بسيطة تكون في متناول يده، كالجورنال اليومي والكتاب الشعبي الزهيد الثمن، وتحدث إبراهيم أصلان أيضاً عن واقعه في مؤتمر (الجناحاريَّة) في السعودية وكان مدعواً إليه، إن الناس هناك يعرفون من فيلم الكيت كات، إذن فالوسيلة هي المأزق وهي المشكلة، وللأسف إن الكاتب عندما يكتب ينصرف إلى إبداعه وفرجه على الورق هذا هو عشقه الأول والأخير، فمن تقع عليه مسؤولية توصيل الخط بين الطرفين، طرف الكاتب والطرف الثاني جمهوره، من ينصف العشاق الكبار.

٣- المرأة في أدب نجيب محفوظ

في تابع يدعو للسؤال قدم الملحق الأدبي للطليعة، صورة المرأة عند توفيق العكيم، ثم نجيب محفوظ، وأخيراً بدر شاكر السباب، وكان مشكلات التقييم النقدي لكتابنا من وجهة نظر دراسة المرأة في أعمالهم أصبحت موضوعة نقدية.

وريما أكون مخطئاً لو اعتقدت أن هذا وفي ظروفنا الفكرية والأدبية المعاصرة والمتدهورة، نوع من الترف أو الهروب النقيدي، أبسط ما تدل عليه هو الكتابة فقط بلا أدنى إدراك وحساسية لجوهر المشكلات النقدية التي يشكلها السقوط الثقافي والإبداعي عند من ينتشرون بسهولة الآن أدباءً أو فنّاً اعتقاده أنه رسمي جداً ومنحل جداً وبعيد جداً عن جدل العملية الاجتماعية في بلادنا وعديد التناقضات في جسم المجتمع وبالتالي انعكاسها على وعيه الجمالي، أو الفني، ومدى حسّه الحضاري. ولعل ما يستحق المناقشة هنا في هذه المقالات مَا كتبته الدكتورة لطيفة الزيات عن «المرأة في أدب نجيب محفوظ» ومن البداية قد نسلم أو نعترف باجتهااداتها في مناقشة كلية للأعمال نجيب محفوظ من خلال جزئية هي نموذج المرأة عبر أكثر من صورة، ورمز، ودلالة نفسية واجتماعية وسياسية، غير أنها في نهجها النقيدي اختارت الإثبات والتفني لا المدلول الجدللي، بل بتجنب كشف ما وقع فيه نجيب محفوظ، من تغريير حلول جاهزة، وتقديم روابط مباشرة بين المبدأ المجرد وبين الحقيقة المجردة بجانب الواقع في تنميـت الشخصيات وتحديدهـا، ف تكون التـيـجة

كارثة جمالية تدمر الصدق الفني، وهذا واضح بين في بنائه نماذج الفتاة الجادة اليسارية التزعة من «سوسن حماد» في الثلاثية وسمارة بهجت في ثرثرة فوق التل، وتجاوزوا زينب دياب في «الكرنك».

والدليل على ذلك، وعندما أدركت الدكتورة وضوح هذه المشكلة الجوهرية في تصورات «نجيب محفوظ» الاستناتيكية عن المرأة عموماً واليسارية خصوصاً وبالذات في أعماله الأخيرة «الكرنك».

قالت في مقالتها «أود أن أوضح بمعرض الحديث عن التطورات التي نطرأ على المرأة المتعلمة في الحب تحت المطر ١٩٧٣، وفي الكرنك ١٩٧٤، أني لست بمعرض تقسيم هاتين الروايتين، إذ لم تتع لي دراستها الدراسة التي يتأتى معها التقسيم السليم، ومن ثم تدرج كل إشارة في هذا السياق في دائرة الانطباع لا دائرة التقسيم.

وما دام الأمر نقداً انطباعياً فعلينا إذاً أن نعتبر حكم الدكتورة ذاتياً في صعيم قضية موضوعية أجهدت نفسها والقارئ في كشف علاقات متداخلة وعوالم روائية معادة بصورة أو بأخرى تحركت فيها نماذج المرأة الأم والزوجة العشيقة والمومس، والمتعلمة وأخيراً الثورية، وعبر كل ذلك أصدرت الدكتورة ببساطة مذهلة في اعتبارها «زهرة» تمثل نضال الفلاحين، «سوسن حماد» نضال العمال.

فهي تقول: ربما لأن فتاة اسمها سوسن حماد، من الطبقة العاملة حققت هذا الهدف في الثلاثية، ولأن فتاة اسمها «زهرة» سوف تتحقق هذا الهدف في «ميرamar» وكلتاها تتتميان إلى طبقة

صاعدة الأولى إلى طبقة العمال والثانية إلى طبقة الفلاحين.

ولست محتاجاً لتذكير الدكتور بأن «زهرة» لم تكن إلا ديكوراً أو بوقاً ورؤيا فاقدة للروانى عن تمدد الفلاحين وتخطىئهم لواقعهم وذلك في شكل الهجرة إلى الإسكندرية والعمل خادمة في بنسيون يونانى للعزاب، بجانب ما لا يخفى على الدكتورة من غرام نجيب محفوظ بالمركز المتعسف لصورة مصر في فتاة أو امرأة تبحث عن خلاص وطريق كان هذا واضحاً في ميرamar حيث كانت زهرة حائزة بين نماذج لطبقات وتيارات سياسية من حسني علام وطلبة رزق «وسرحان البحيري» و«منصور باهي».

وقد كرر نفس الاستخدام الرمزي في «الكرنك» من خلال قرنفلة الراقصة القديمة والمحبة والولهانة لليساري الطالب حلمي حمادة، وهذا تبسيط ضحل للرمز للرواية التي لم يستطع نجيب محفوظ التخلص منها، وهي دعوية البورجوازية الصغيرة الأخلاقى الذي يشهد على تناقضات الصراع الطبقي في مصر ويرصد نماذج مشوهة وساقطة وعاجزة لكي يضعها في أعماله ويتجنى بذلك على صدق وحقيقة ما يحدث في قلب الواقع المصري من طرح جديد دائم لنماذج إنسانية بين الثوريين وبين فتيات الجامعة بالذات، وهو يعرف سلفاً ما سيعقب ذلك من استخدام هذه النماذج في السينما المصرية التجارية، ومنتجي الأفلام التجارية الرخيصة الذين يزيدون في تشويه الصورة وتملق غرائز متدنية للمفترج سواء في الجنس أو تزيف صورة الثوري اليساري في روایاته ولأن الأمر يتعلق بإلحاد نجيب محفوظ على أن يظل روائي المرحلة الجديدة وشاهداً على لوحة الصراع الدرامي في مجتمعنا ولقد كان في اعتقاده بعيداً عن التقاط

حقيقة أزمة الفتاة المتعلمة والتي لها موقفها السياسي والتي تقف مع الرجل ضد كل ما يسلب الإنسان حريته وأحلامه في تقدم طبقته المحسوقة لم يكن الأمر بمحنة لمسطرة وقلم في بناء شخصية «سوسن حماد» بأن تكون ابنة عامل لكي تعتنق الماركسية كذلك كان مضحكاً أن يحاول الروائي إقناعنا بالأصول الطبقية، و«الزينب دياب» لأن أباها بيع لحمة راس، وأمها في الأصل غسالة؟ لكي يدفعها ذلك العمل السياسي الغامض الذي لم نعرفه إلا لأنها تجالس طلاب ثوريين من عالم آخر غير عالمنا الذي نعرفه، ويعرفه كل ثوري.

لم تدرك الدكتورة إذن للأسف رغم انطلاقها من منهج نقيدي واقعي لم تدرك التناصب الصحيح الذي لم يقدمه نجيب محفوظ لدبى بالكتيب العناصر الفردية والعناصر الاجتماعية، لنماذج ثورية في مجتمع كمجتمعنا يعاني فيه المثقفون الثوريون أزمة لها نوعية محددة، وينسحب الأمر على الفتاة أيضاً.

إن سمارة بهجت، وسوسن حماد، وزينب دياب، للأسف لا وجود لهم إلا في الاتساق الشكلي لبناء الرواية بمواصفات جاهزة عند نجيب محفوظ أما الفتاة المصرية المثقفة والمناضلة فلم تلتقطها عدسته الروائية فهي بعيدة عن عالمه لأنه هو أيضاً بعيد عن عالملها أيًّا كانت حسن نياته ككاتب إنساني ديمقراطي، يكتب عن أزمنة.

٤ - أسرار نجيب محفوظ مع القاهرة القديمة

... بات من المسلمات الشائعة أنه ما من كاتب مصرى ارتبط بالاماكن الأثرية مثلما ارتبط بها نجيب محفوظ. حتى أن عناوين كثير من أعمال الرجل حملت مباشرة أسماء أماكن أثرية... من «كفاح طيبة» إلى «الكرنك» ومن «خان الخليلى» و«زقاق المدق» إلى «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية» و«قشتمر».. هذا إذا تحدثنا عن مستوى الرباط المباشر، دع عنك حضور المكان داخل نسيج هذه الأعمال ذاتها ونسيج غيرها من الأعمال، من «دنيا الله» إلى «الحرافيش».

— الزقاق وجدور الحياة الشاملة:

ويمكن للمرء أن يستشف مدى إدراك وفهم نجيب محفوظ للارتباط، بما نطلق عليه الأماكن الأثرية، من مقطوفات قبلة من أعماله المبكرة، إذ يمكننا أن نقرأ للرجل ما كتبه في «خان الخليلى».

«ليس القديم من البقاع مجرد قذارة فهو ذكرى قد تكون أجل

من حقائق الواقع، تبعث في النفوس فضائل شتى إن القاهرة التي ت يريد أن تمحوها من الوجود هي القاهرة المعزية ذات المجد المؤثث.. أين منها هذه القاهرة الجديدة المستبعدة؟^{١٩}.

أو نقرأ ما كتبه في فاتحة «زقاق المدق».

«تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق يوماً في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرني.. أي قاهرة أعني؟ الفاطمية؟ المماليك؟ السلاطين؟ علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار، ولكنه على آية حال أثر وأثر نفيس. كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصنادية، تلك العطفة التاريخية، وقهوة المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك، هذا إلى قدم باد، وتهدم وتخلخل، وروائح قوية من طب الزمان القديم الذي صار مع كروور الزمن عطارة اليوم والغد...».

نقرأ ذلك فنفهم مدى ارتباط محفوظ بالمكان ذلك الارتباط الذي يبلغ الوعي به عمّاً غائراً وكاشفاً في مرحلة مبكرة جداً حيث يكتب في نفس الصفحة من «زقاق المدق».

«مع أن هذا الزقاق يعيش في شبه عزلة عما يحدق به من مآرب الدنيا، إلا أنه على ذلك يصبح ب حياته الخاصة، حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ – إلى ذلك – بقدر من أسرار العالم المنطوي».

على هذا النحو يدو استيعاب محفوظ العقري لارتباط الزقاق بجذور الحياة الشاملة... وهكذا تتجاوز الأماكن الأثرية في أعمال

محفوظ أن تكون مجرد شواهد حجرية أصطنعت في عصور مضت، إلى تمثيلها وعاء حضاري دال على واقع محدد، وعلى ظروف تاريخية بعينها، وعلى قيم روحية شاملة وعلى كل ما يرتبط بجذور الحياة الشاملة. كما أن الآثار – إلى جوار كونها تعبيراً وتجلياً للروح الحضارية العريقة تمثل خيوطاً لا بد أن يهتدى بها العاشر في الحقيقة ليستكشف بصدق آفاق ما يستجد في الحياة لكونها موصولة بهذه الآفاق بالضرورة.

باختصار ليست الآثار في أعمال نجيب محفوظ إلا حالة خاصة من حالات تجلي الحقائق الإنسانية الشاملة الأمر الذي جعله لا يقف أمام الزقاق أو الحرارة فقط في أعماله التصويرية المباشرة، بل ويستخدمها كرمز في تصوير القضايا الإنسانية والكونية الشاملة. وإحساس محفوظ وارتباطه العقري هنا بالمكان مما يدفع بتقصي المنباع التي أثارت له مثل هذه النظرة الرحبة.

— زيارات أمينة السياحية:

وحتى نفهم ذلك لا بأس من أن نصحب «أمينة» أم الثلاثية أو «أم المصريين» كما عرفها جيل نجيب محفوظ أو أجیال عديدة من قبله ومن بعده، نصحبها وهي تتطلع من نافذة بيتها في رواية «بين القصرين».

كم يُروعها المآذن التي تنطلق انطلاقاً ذات إيحاء عميق، تارة عن قرب حتى لترى مصابيحها وهلالها في وضوح كمآذن قلاوون وبرقوق، وتارة عن بعد غير بعيد فتبدو لها جملة بلا تفصيل كمآذن

الحسين والغوري والأزهر، وثالثة من أفق سحيق فترامى أطيافاً كمآذن القلعة والرافعى وتقلب وجهها فيها بولاء وافتتان، وحب وإيمان، وشكر ورجاء، وتحلق روحها فوق ذراها أقرب ما تكون إلى السماء ثم تستقر منها العينان على ماذنة الحسين، أحبتها – لحب صاحبها – إلى نفسها، فتنتفض نفرتها حناناً وأشواقاً، مشوية بحزن يطوف بها كلما ذكرت حرمانها من زيارة ابن بنت رسول الله وهي على مسيرة دقائق من مثواه».

ثم لتعمن فيما جرى بخاطرها لحظتها:

«ترى ما هذه الدنيا التي لم تر – أمينة – منها إلا المآذن والأسطح القريبة؟ ربع قرن من الزمان خلا وهي حبيبة هذا البيت لا تفارقه إلا مرات متباudeة لزيارة أمها بالخرفان، وعند كل زيارة يصطحبها السيد في حنطور لأنه لا يتحمل أن تقع عين على سرمه.. لم تكن ساخطة ولا متذمرة.. بيد أنها ما تكاد تنفذ ببصرها من ثغرات الياسمين واللبان إلى الفضاء والمآذن والأسطح حتى تعلو شفتيها الرقيقتين ابتسامة حنان وأحلام.

وهنا يمكن أن تستشف الفرح الغامر الذي يمكن أن تستشعره أم نجيب محفوظ – قرية أمينة – حين تناح لها، ليس فرصة زيارة الحسين فقط وإنما الأماكن الأثرية عامة..

لم تكن أم نجيب متعلمة أو مثقفة.. لكن الحكاية بدأت حين أخذها مرة زوجها مع طفلها الآخر، الذي تعيش معه في وحدة بعد أن تزوج كل أبنائها، إلى زيارة بعض الأماكن الأثرية.. كان أبوه متحرراً بعض الشيء فسمح لها أن تكرر مثل هذه الزيارات.. وكانت الأم منطلقة على خلاف جيلها، لذا كثيراً ما اصطحبت نجيب

في يدها وخرجت حتى من منطقة الجمالية والحسين لتزور الأهرام والمتحف المصري وقسم المومياوات، ناهيك عن الأماكن الأنثوية الإسلامية والقبطية.. نجيب محفوظ نفسه يقول: «حتى الآن لا أعرف كيف كان يحدث ذلك.. إذ لم أكن في سن تسمع لي بتوجيه الأسئلة والاستفسار.. كنت أمشي في يدها وخلاص».

وهكذا تكررت زيارات الأم وطفلها للمكان الواحد أكثر من مرة... وقد ذكرنا الفرح الغامر الذي كان ولا بد أن تحس به أم نجيب محفوظ لهذه الزيارات.. ولا شك أن هذا الاهتمام والانتشار الروحي انتقل بالعدوى إلى نجيب محفوظ.. وهكذا تدعم رباط المولد الذي نشأ بين نجيب محفوظ والجمالية والحسين وأضافت الزيارات الروحية هذه الكثير إليه.. وتكونت بينه وبين القاهرة القديمة وناسها علاقة غريبة تثير عواطف حميمة ومشاعر غامضة، كما أن الجو العجيب المهيئ لمتحف الآثار المصرية القديمة قد عزز لديه قيمة هذه الآثار.

— نداهة الجمالية:

في عام ١٩٢٤ وعمر نجيب ١٢ سنة انتقلت أسرة محفوظ من الحسين للعيش في العباسية وكان يمكن لصلة الطفل بالجمالية، بل وبالآثار عامة، أن تقطع لكن صلة الرحم بهذا العالم الخصب المتصل بجذور الحياة لم تقطع أبداً وظللت «الجمالية» كالنداهة تناديه في مراحل مختلفة من عمره.

لم تكن العباسية منفصلة تماماً عن الحي القديم فقد وجد هناك

منطقة الحسينية، وعراقي الفتاة المشهور، ونفس التقاليد. إلا أن الأمر لم يقتصر على ذلك فقد كان أحد أصدقائه قد توقف عن الدراسة وعمل تاجراً مع والده في الغورية وكان يصرّ على أن يزوره أصحابه يومياً هناك وكان محفوظ يذهب إليه مشياً على الأقدام من ميدان الجيش فشارع الحسينية ببوابة الفتوح فشارع المعز، وظل سنوات يحتسي المنطقة على هذا النحو كل يوم قبل أن يجلس مع أصدقائه في مقهى زقاق المدق أو مقهى الفيشاوي. وخلال هذه الفترة راح يتعرف مع بعض أصدقائه على أحياء القاهرة كما لم يتعرف عليها من قبل.

لكن علاقة نجيب محفوظ الحميمة بجذور الحياة: «الجمالية» لم تقف عند هذه المرحلة، لكن لا يأس من أن نعرج إلى طريق فرعى أكمل به نجيب محفوظ تكوينه ليعود إلى جبهة العتيد وقد ضربت «جذور الحياة» التي يراها فيه أعمق وأعمق..

ولنتصور واحداً كنجيب محفوظ، تعود زيادة آثار مصر القديمة والانتكxانة مع والدته مراراً وتكراراً، يقرأ لسلامة موسى – الذي أثر في نجيب كثيراً – «إن مصر معرض من أفحى المعارض في العالم للآثار القديمة فنحن نمتاز بمتحف ليس له نظير في أي قطر آخر يحوي من الآثار ما يعد أحقرها تحفة فذة في تاريخ البشرية».

— مصر الفرعونية:

ثم لنتصوره يقرأ للرجل وهو يلح على ضرورة دراسة أي مثقف التاريخ المصري القديم: «لأنه تاريخ مصر ونحن مصريون نعيش في

جو من العقائد والعادات التي تغلغلت في بيوتنا ومعابدنا وتأثرت بها عواطفنا والتي يرجع كثير منها إلى أيام الفراعنة.. ولأنه ليس تاريخ مصر وحدها بل تاريخ الحضارة الأولى للعالم ونحن حين ندرسه إنما ندرس البواعث البشرية الأولى لإيجاد ثقافة زراعية وكيف نشأت الأديان والحكومات والقوانين والأخلاق.. ففي مصر انتقل الإنسان من ذهول الطبيعة والغابة إلى وجдан الزراعة والحضارة».

نتصور نجيب محفوظ يقرأ ذلك فلا نجد غرابة في أن يكون أول كتاب ينشره وهو ما زال طالباً في الصف الثاني بالجامعة – في «المجلة الجديدة» التي يرأس تحريرها ويصدرها سلامة موسى كتاباً مترجمأ عن «مصر القديمة» لجيمس بيكي، ولا نجد غرابة حتى يفرم محفوظ بالكتابة الروائية بعد ذلك في أن يعد مشروعًا كبيراً لكتابة الرواية التاريخية يقول عنه: «هيأت نفسى لكتابه تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع ولتر سكوت في تاريخ بلاده.. وأعددت أربعين موضوعاً لروايات تاريخية رجوت أن يمتد بي العمر حتى أتمها، وكتبت ثلاثة منها بالفعل هي «سبت الأقدار» و«رادويس» و«كفاح طيبة».. وبقي ٣٧ موضوعاً جاهزاً للكتابة».

خلال هذه المرحلة التاريخية.. لم يكن نجيب صوتاً نشازاً بل كان يحلق في آفاق انجذب إليها فنوننا وأدابنا مع نهضة العشرينات بعد ثورة ١٩١٩.. وقد بدت أصداه هذه الروح في قصائد شوقي الفرعونية، وفي ألحان «سيد درويش» للأناشيد التي يفخر فيها المصري بكل عز وجل وعز جدوده وتجلى فيها الرموز التي كانت تتخذها مصر عنواناً لمظاهر حياتها.. وعكف محمد حسين هيكل يكتب تاريخ الآلهة المصرية القديمة ويتحدث عن أمجاد العصر

الفرعونى، وصاغ توفيق الحكيم قصة «عودة الروح» كما صاغ مصطفى صادق الرافعى نشيده من وحي المجد الفرعونى .. وكانت كل هذه المعانى هي ما جسّدته «مختار» في رمزه المعبر العميق تمثّل نهضة مصر ..

وقد امتد هذا الجذب الفرعوني حتى الأربعينات واحتضنه محفوظ برواياته الأولى حتى أحسن فجأة بموت رغبة الكتابة الرومانسية التاريخية في نفسه، ووجدها تتحول إلى الواقعية في «القاهرة الجديدة» بلا مقدمات ..

— عود على بدء:

كان نجيب قد عمل بعد تخرجه من الجامعة في وزارة الأوقاف وفي نهاية الأربعينات عين مديرًا لمؤسسة القرض الحسن وخلال هذه الفترة راح يستعيد، من خلال التعامل، عشرات من النماذج الشعبية .. مثلاً كان قد عرف نساء الأحياء الشعبية اللاتي يجتنن إلى أمه في حي الجمالية هذه تبيع الدجاج، وت تلك تقرأ الطالع .. وواظبت بعضهن على زيارة الأسرة في العباسية، وكان يصنفي بشغف إلى أحاديثهن .. وواصل تعميق ذلك «سنوات القرض الحسن» .. يقول محفوظ عن هذه الفترة «عشت حياة ممتدة .. كانت النساء يجتنن ليبرهن الحل والمعصاغ، وطول النهار أتحدث مع الحواري والأحياء الشعبية .. وككاتب استفدت كثيراً من هذه الشخصيات» ..

لكن نجيب لم يكتف بهذا الجو الشعبي فقد قرر العودة إلى «جذور الحياة» في الجمالية من جديد.

ويوماً حدث تغير وزاري وفارق الوزارة وزير كان لمحفوظ علاقة بعيدة به، وطلب من محفوظ أن يختار مكاناً لعمله غير الذي كان يعمل فيه: «ولما اخترت مكتبة الغوري في الأزهر دهشوا لأن هذا مكان لا يختاره موظف واع لبعده والإهمال الذي يحيط به.. لكن كان لي مأرب آخر.. فقد قضيت شهوراً من أمتع فترات حياتي في مكتبة الغوري مع القراءة وكانت أتردد بانتظام على مقاهي المنطقة أدخلن الترجمة وأفكراً وأتأمل، وأنجول في الغورية صباحاً ومساءً وهكذا لم يقتصر الأمر على انعكاس المنطقة في أعمالي بل أني كنت أستوحى أحداث وأبطال أعمالي منها».

ولم ينقطع نجيب محفوظ عن «جذور الحياة» في الجمالية حتى مرحلة متأخرة من عمره وظل حبيبه إلى القاهرة القديمة قوياً جارفاً وكثيراً ما كان يكرر.. «أماكن الطفولة تحيا معي وتتوحي لي وأنا متعلق بها وجداً بشكل كبير» ولعلنا بهذا القول نكون قد شرعنا في الإجابة عن سؤال «لكن كيف صار هذا العالم القديم وتلك الحواري العتيقة بمثابة القلب لكل أعماله من تسع راقد آخر».

كان ظهور «خان الخليلي» عام ١٩٤٥ إيذاناً بخطوة حاسمة في الطريق إلى أدب قومي تشرب الروح المصرية الخالصة واستلهم واقع بيته معاصرة للحرب العالمية الثانية..

ومنذ هذه الرواية تتبدى الصور الوصفية لأحياء القاهرة التي ملكت قلب «نجيب محفوظ» وأيقظت حسه التصويري.. وفي زقاق المدق يتطور أسلوب محفوظ الأدبي فتصبح الصور أكثر واقعية وصدقًا وتخرج محملة بما يثقل روح الناس.

وطلت أحياه القاهرة القديمة في معظم نتاج محفوظ بعد ذلك أحياها لها من سحر التاريخ والقدم ما يهز الخيال ويحرك الإلهام. مستودع ملامح وجوه وصور من التقاليد والعادات تعطي المكان بضميه الخاص، كما يساهم المكان في اعطائه قسماتها الخاصة.

وهكذا جاءت القاهرة أو مصر أم الدنيا مسرحاً رئيسياً لأحداث روايات نجيب محفوظ، ولم تعلق رؤاه بمشاهد القاهرة الخارجية وحدها. ولكنه ماضٍ يغوص في خباياها يصور حياة الناس في عملهم وعيشهم وعبادتهم وصراعاتهم وبما ذلهم وتلتقي عنده كل المتناقضات التي تمنع الحياة إيقاعها النابض المثير.

وهكذا ظلت أماكن الطفولة تحيا معه وتوحي له وهو متعلق بها مجنوب إليها على نحو لا فكاك منه، فأخذ منها ميدانه الروائي، صورها في أعماله التي عبرت عن الحياة تعبيراً واقعياً، كما استخدمها كرمز حين رغب أن يتكلم عن الإنسانية كلها.. أليست سمة الحرارة (أو الزقاق) المحفوظية؟ إنها تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة.

٥ - نجيب محفوظ إلى قمة عقل العالم

العالمية في نظر نجيب محفوظ تتركز في اتجاهين أولهما شكلي وهو ترجمة أعماله إلى العالمية وثانيهما مضمونى، وهو أن توافق الرؤى خارج الحدود إلى أدبه، بمعنى أن يجد القارئ بمعناه الشمولي – الذي هو منه – وبالتالي يجد غير العربي في أدب نجيب محفوظ المرايا التي يتطلع إليها، فكما يرى مجتمعاً آخر يجد الإنسان نفسه أيضاً، وعن ذلك يقول نجيب محفوظ (كأي أديب أتمنى لو كنت كاتباً عالمياً، ولكنني شخصياً أو من إيماناً عميقاً بأن هدفي الأول والأخير هو الوصول إلى قرائي أي القراء الذي يمكن أن يستجيبوا إلى رؤيتي الفنية. لا يهمني بعد ذلك أن ينبذني الجيل الذي يتلوجه وإن كنت أتمنى لا ينبذني).

وبيئة الحرارة، أو قل مسرحها، هو أنساب الأرضيات التي تخيرها نجيب محفوظ لإبراز أفكاره الرئيسية ومعتقداته التي وعدها منذ الصبا وهي (العدالة الاجتماعية، والحرية الشخصية والحقائق العليا، ولا يمكن أن تكون هناك حرية شخصية مجردة وإلا كانت كالعزلة، كما في الأحياء السكنية العليا، أو يطلق عليها بالراقية، ولكنها في المنظور المحفوظي هي حرية الفرد في إطار الجماعة ومسرح الحرارة ويمكن من تحقيق هذا التصور بدأ من البحث عن العدالة إلى تحقيق الحرية الفردية، إلى تنميط تأثير الحقائق العليا،

وهي القوى الروحية ..

ويقول نجيب محفوظ: (لا يمكن أن أتكلم عن الفرد إلا إذا عن ذلك فرد في مجتمع، فالحل الفردي حتى إذا نجح لا يصلح أن يكون قاعدة والحل الفردي لا يكون حلا إلا إذا صلح لجميع الناس فيجب أن يكون اجتماعياً).

ولذلك فإنه يمكن - في مناخ الحارة - رصد الفكر الإنساني مجسماً، فإن المعانٰي المطلقة المجردة مثل: الخير، الشر، الفضيلة، الرذيلة، الملائكة، الشياطين، يمكن تحسّها مباشرة في مواقف تستحق العذاب، أو العقاب الحسناً والسيئة، الشرف والخيانة، ومن ثم يمكن تقديم الأنماط بمدلولاتها التي لا يتخلّف عليها أهل الحارة ..

بل أن نجيب محفوظ عندما يستلهم بنائية الحارة الاجتماعية والثقافية ويوظفها لأفكاره ومعتقداته فهو يصيغها في قالب أدبي تعنى بالفكر وتعنى بالرؤى الشمولية التي تجعل الحارة في مصر وهي الخليفي في مدينة عالمية.. بل عندما يغوص أعمق في الحارة حيث الغرائب، لا يبعدها هذا عن الفجر في أوروبا وإفرازاتهم على البيئة الدنيا في المدن العليا.

وإن استعراض القوة السائدة في تلك البيئات أمر لم يغفله نجيب محفوظ فالنزال في الحارة ومعاركها في فتوانها مادة جاهزة لتغلب الشوم والنبایت دورها في الإجهاز على الخصوم، وهي أيضاً الصورة للمعارك في الأحياء الخلفية المظلمة في المدن العليا في العالم المتقدم، وهذا ما نراه في ملحمة الحرافيش، وغيرها، كما

لعبت فيه (الفتنة) هذا الدور، وكانت المقاهي مسرحاً لمثل هذه المعارك والخصومات.

إنها التوظيف المحفوظي لما ذهبنا إليه، ألا وهو إبراز المعاني المطلقة في أخلاقيات العارضة بل المجتمعات الإنسانية ككل، ومن ثم فهو يقول: (المعارك في روایاتي ضرورية لأنها تمثّل الصراع بين الخير والشر وهو جوهر الحياة).

وهكذا نرى أن العارضة مكاناً شموليّاً، بل عالجياً في أدب نجيب محفوظ. إنها شريان الأحياء الشعبية، ولذلك فإنّها في حي الحسين لعبت هذا الدور سواء في الثلاثية وغيرها.

وتمثل البيئة الشعبية القاسم المشترك الأعظم في أغلب إبداعاته الأدبية، فالبيئة الشعبية كذلك في زحام الحياة بكل ما تحتويه من معالم وأبعاد وأعماق فالبساطة تسود المظاهر المحيطة، كما أنها تجمع السواد الأعظم الممثل لنمط الحياة الشخصية المصرية، سواء في أصولتها أو دلالتها انتمائها. فهي تشمل أولاد البلد، والطبقة المتوسطة، كما يكون في قياع الأحياء الشعبية حياة الطبقة الدنيا.

وقد وطد نجيب محفوظ نفسه منذ البدايات على ارتياح هذه البيئة وعايشها، ورصدها رصد لما يتصف المعنى وال فكرة وراء الظاهر الحديث والشخصوص.

ولذلك الزهد تأثير بالغ على إبداعاته – عند استرجاعها – سواء في الرواية أو القصة القصيرة.

ولقد أمضى نجيب محفوظ مراحل حياته الأولى معايشاً من حي

شعبي إلى آخر أكثر أصالة وعراقة في شعيبتها وسماتها الأخلاقية إلى العادات وأساليب المعيشة.

— طفولته وصباه:

كذلك من أخلاق البيئات الشعبية، والكرم وإكبار الشيوخ وتقديرهم والسمع عن تفوقهم ثقافة ودروساً، والقناعة بالموجود واحتمال الأذى والطاعة لكلامهم والإسراف في الشهوات وإثارة أولادهم وزوجاتهم، وذويهم عن أنفسهم، كما تبرز في الأحياء الشعبية العادات والتقاليد الدخيلة على الإسلام، فتكثر الأضرحة والذراويش والموالد وأصحاب الطرق الصوفية ومظاهر الاحتفال بالمواسم والأعياد ومجالس الظرفاء، والسمر والمتاذبين وشاعر الربابة ونافخ الأرغون إلى ظهور الجرامافون والراديو.

ولذلك فإن الحارة المصرية بمعناها الشمولي لا تكون بهذا النطع إلا إذا كانت كائناً شعيباً أصيلاً... وتتمثل عينة عشوائية للسلوك الإنساني بطبيعته المتسمة بالتلقائية.

— نحو الواقعية الجديدة:

ومن ثم لعبت الحارة المصرية في أدب نجيب محفوظ دوراً مؤثراً في أعماله الأدبية البارزة (حكايات حارتنا) التي صدرت عام ١٩٧٥ والتي سبقها برواية (الكرنك) عام ١٩٧٤ تلعب الحارة دوراً رئيسياً في المجتمع المصري بل أرادها نجيب محفوظ البديل

الموضوعي له لأكثر من سبب أولهما كما ذكر أنها تمثل التركيبة الشمولية البنوية للمجتمع المصري في نواته الأصلية، ثانياً أنه قد عاش هذه البيئة ولم ينفصل عنها خلال مراحل إبداعه.. ومن ثم فهو قد مرض برؤيته الخاصة ليرصد مؤشرات التغير الاجتماعي داخل هذه البيئة خصوصاً وأنه يتلقى منها أنماط شخصياته المألوفة للمتلقي مثل عباس الجحش، الصعلوك، المتسلول وابن عيضة.

وإن تأمليات نجيب محفوظ في البيئة الشعبية، ورصد المستجدات والتغيرات، هو ما حقق ما عرف به نجيب محفوظ كصاحب مذهب في الإبداع الأدبي، وهو الواقعية الجديدة، والتي يسطعها مقارناً بينها وبين الواقعية التقليدية فيبرز اتجاهه.

الواقعية الجديدة الباущ على كتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتغيير عنها. ومن ثم فإن الحرية عند نجيب محفوظ هي الوسيلة والغاية تكمن فيما تفجر عنه المعاني والأفكار التي تستغرق شتى المسائل والقضايا الثقافية بالمعنى الشمولي للمصطلح (الدين والسياسة والمجتمع إلخ) ..

فالحارة تقدم زخماً لعلاقات أصلية لا تنسى، وهذا ما نلمسه في روايته (قلب الليل) قلت وأنا أتفحصه باهتمام ومردة:
— إني أتذكرك جيداً.

انحنى قليلاً فوق مكتبي وأخذ بصره الغائم، وضع لي من القرب ضعف بصره نظرته المتسلولة، ومحاولته المرهقة لالتقاط المنظور.

وقال بصوت خشن عالي النبرات يتتجاهل قصر المسافة بين

وجهينا وصغر حجم الحجرة الفارقة في الهدوء.
— حقاً لم تعد ذاكرته أهلاً للثقة. ثم أن بصري ضعيف.
— ولكن أيام خان جعفر لا تنسى.
— مرحباً، إذن فأنت من أهل ذلك الحي ويقصد حي الحسين.

قدمت نفسي داعياً إياه إلى الجلوس وأنا أقول:
— لم نكن من جيل واحد ثمة أشياء لا تنسى، وهو يقول:
— ولكن أعتقد أنني تغيرت تغييراً كلياً وإن الزمن وضع على
وجهي قناعاً قبيحاً من صنعه هو لا من وضع والدي. وما لمساته في
(حكايات حارتني) وفي (قلب الليل) يستوقف أيضاً في روايته (زفاف
المدق) والأخيرة صدرت عام ١٩٧٤ م.

فكمما جعل نجيب محفوظ الزفاف عنواناً لروايته الشهيرة، فأيضاً
جعله مكاناً تتطلق منه برغم محدوديته المكانية — السلوكيات وردود
 فعل الحياة عند الطبقة المتوسطة، التي تكمن في ذلك الزفاف، ففي
تناقضات المجتمع أو الصراع بين واقعين الأول تقليدي والثاني
بواقعه الجديد.. وتصبح فهوة المعلم كرشة ساحة بما يدور فيها من
حوار وعلاقات للكشف عن التغيير الذي يأتي سريعاً على المجتمع
المصري إبان الحرب العالمية الثانية. بل جعل نجيب محفوظ من
الزفاف مسرحاً يجمع بين المتناقضات الاجتماعية والاقتصادية، إلى
أنماط تورط مع سائر أشكال الفساد والإفساد داخل الزفاف.

ونجد أن نجيب محفوظ لا يكاد يفلت نمطاً يتلائم مع مناخ
الزفاف، أو قل أنك لا تجد هذه النوعيات إلا في الأزمة مثل (زيطة)
صانع العاهات للشحاذين، وفرج القواد، والمعلم كرشة..

كما تلعب الحارة دورها في إعداد الساحة التي تدور فيها رواية (بداية ونهاية) وكذلك نوعية شخصيتها، فإن (عطفة نصر الله) مثل (زقاق المدق) تحفل بأنماط الطبقتين الشعبية والمتوسطة وكلاهما تحاولان التوحد، خصوصاً في فترة تاريخية اقتصادية طاحنة.

— الشباب وصراعات الفكر:

وإذا عدنا لملحمة الأجيال في الثلاثية سنجد أن جزءها الثالث يحمل عنوان (السكرية) وهو اسم حارة قدم من خلالها الجيل الثالث للسيد أحمد عبد الجواد، ففيها بيت خديجة حيث تدور أبرز الأحداث في المجتمع المصري في الفترة من عام ١٩٢٥ حتى عام ١٩٤٤.

وشاء نجيب محفوظ أن نرى سائر التحولات الفكرية من خلال أبناء حارة السكرية فتنموا الأفكار الجديدة وتبرز عن جيل منه من يتبنى أفكار الإخوان المسلمين وأخر تجذبه الأفكار الشيوعية، ونوع ثالث يجعل من السياسة لعبة ليحقق مأربه.

إنه خضم الأفكار التي تتصارع في مناخ يتجه نحو التغيير والتجديد وأمر طبيعي أن يكون حال الشباب على هذا الوضع، فالحرب العالمية، لم تجعل لمصر دوراً تحررياً حقيقياً، حتى تبدأ مرحلة بناء المجتمع الجديد، فالاتصال للمتبوع وظلمت حقوق التابع في الحرية معلقة، فما أسهل أن ينفس الشباب في خضم صراعات الفكر.. هذا ما نرصد في حارة (السكرية).

ولعل أروع أنماط الحارة المصرية ما حفلت به ملحنته (الحرافيش) فتحتشد بتنوعات بشرية ترعرعت في حواري مصر القديمة فجاءت نماذجه الشعيبة مصداقاً لهذه البيئة من خلال حكايات هذه الملحمه.

وإطلالة على حرافيش نجيب محفوظ، خصوصاً حكاية عاشر الناجي سنجد أنها دعوى للثورة على التسلط بدأت من الحارة أيضاً.. فلتتأمل هذا الحوار الذي يدور بين أولاد الحارة. وذات يوم طرح عاشر هذا السؤال على الحرافيش:

— ماذا يرجع حارتنا إلى عهدها السعيد؟
(يقصد مواجهة الفتوة المتجربر شيخ الحارة حسونة السبع).

وأجاب أكثر من صوت
— أن يرجع عاشر الناجي.
فتساءل باسماء:

— هل يرجع الموتى؟
فأجاب أحدهم مقهقاً:

— نعم.

قال بثبات:
— لا يحيا إلا الأحياء.
— نعم أحياء ولكن لا حياة لنا.
سأل:

— ماذا ينقصكم؟
— الرغيف.
— بل القوة.

— الرغيف أسهل من الأداة.

— كلا.

وسأله صوت:

— إنك قوي عمالق فهل تطمع إلى الفتورة؟

وقال آخر:

— ثم تقلب كما انقلب وحيد جلال وسماحة.

وقال ثالث:

— أو تقتل كما قتل فتح الباب.

فقال عاشر:

— حتى ولو صررت فتورة صالحًا... فما يجدي ذلك؟

إننا نرى خلال هذه البانوراما للأنماط الشعبية في حوارها الجماعي... ليست مجرد الحرارة الخاصة كما زعموا ولكنهم كل حارة وكل حي وكل مكان من أرض مصر.

وتصالح الحرارة أيضًا — عند نجيب محفوظ — ليترجم من خلالها رؤية الحاكم للشعب. وذلك من خلال سلوك مراد عبد القوي شيخ الحرارة مع أهل الحرارة. فهم في نظره ليسوا غير مجرد أرقام ونسب إحصائية في ماكينة العمل والإنتاج. أما القلب والعقل فلا يقاس إليهما شيء.

ولتابع هذا الحوار عندما راح عبد القوي يحاور عبد الله كصديق.

— الحرارة شيء وأهلها شيء آخر.

وبعد الصمت يعاود عبد القوي:

— الحرارة كل لا يتجزأ من العسير أن أعرف ما ينفعها وما يضرها،

— أما أهلها فأفراد لا حق لهم وتتعدد مشكلاتهم بتنوع أهوانهم.
— يقول عبد الله:
— ليس ثمة يقين?
— بلـ.
— مجرد احتمال?
— نطقت بالصواب.
— وبالنسبة المئوية لكلا الاحتمالين?
— نقل ٥٠٪.
— ٪٥٠.

وهكذا يصل بنا نجيب محفوظ إلى الحقيقة الشعبية. كما وصل
بها إلى عبد الله، وكشف عن مأساة الشيخ مروان والاستاذ عتر.
لذلك إذا سئل عبد الله:
وهل أنت سعيد؟

والحارة أيضاً مسرح لأفكار مطلقة ففي قصته الحوارية (التركة) يوظف الحارة لها فهي التي يمكن أن يكون فيها ولی الله ويعود الابن بعد زمن باحثاً عن ترکة الولي الصالح. ليجد أكداساً من الكتب تمثل الإرث المعنوي أو الروحي. وأموالاً تشغله عن الموروث الديني، وبينما هو في غمرة الانشغال بالمادة، ويقتحمه رجل يدعى أنه من الشرطة ويدور الصراع ويقبض عليه وفتاته ويثبتهما بالقيد، ثم ينهب الأموال والكتب أيضاً.

ولذلك مدلول وظفت فيه عناصر بشرية تنضم مع عناصر

المكان ويكشف عن المدلول البعيد.. . رجل الشرطة بهيأة أخرى ليحول بيت ولبي الله إلى مصنع إلكترونيات.

وبذلك فالسلطة قد استولت على كل شيء التراث الروحي، المادي العلم... . والكل مجرد حالات فردية لا وزن لها.

— من المصرية إلى العالمية:

لقد استطاع نجيب محفوظ أن ينقل الثقافة المصرية أو قل العربية بالمعنى الاصطلاحي للثقافة إلى العالمية حيث وظف هذه الأماكن لنقل تراثها بتصويره الأدبي لفنون العمارة في المكان وجماليتها العربية. بل جعلها من عوامل التكامل للفنية المحفوظية في بناء الرواية والقصة. ومضى في ذلك شاؤوا بعيداً. فلم يكتف بمهمة رصدها كديكور ومكملاً لمعالم المكان، وإنما عمل على استحيائها وأبرز دلالتها السيكولوجية والروحية شخصوص روایاته. كثائر ضريح الحسين على أهل الحي كما هو على أهل مصر ففي الثلاثية خصوصاً (بين القصرين) نجد (أمينة) قد هرعت لتلبى دعوة الحسين الصبي (كمال) راح يطوف من حول المقام يتسلل به دعاء إلى الله ليبعد السيد عبد الجواد أمينة وعندما يسقط زهرة ابنائه يقف السيد عبد الجواد باكيًّا نادماً أمام ضريح الحسين.

وهذا التوظيف للجانب الروحي يبرز أيضاً في (اللص والكلاب) ممثلاً ذلك العابد الذي أوى إليه سعيد مهران ويحتشد لديه المریدون يؤدون الذكر في حالة الوصال الروحاني.

إنه قد نقل بذلك الحضارة المكانية... . مادةً وروحًا.. . وبذلك

يقدم روح الشرق كله. كما يتعامل مع المكان كقوة فاعلة فهو يبرز
الزمان كقوة معنوية مؤثرة ومن ثم فقد جاء معبراً لكل هذه القيم
الحضارية إلى خارج حدود المحلية... تلتفها حضارات
الغرب... بل جدير بأن يسمى بالعنان العالمي للأدب النجبي...
بمفهوم العالمية من خلال تلقي قارئها له... تماماً بالمعنى الذي
قصده نجيب محفوظ.

إن هذا الحشد لرموز الحضارة العربية في أدب نجيب محفوظ
من خلال رواده الحي الشعبي... ذات سحر خاص عبقة بطقوس
تمثل القيم المرتبطة الأصلية بال מורوث التراثي والشعبي... هو ما
يدفعنا بالنظر إلى مشابهاتها من ثقافات العالم الثالث خصوصاً أدب
أمريكا اللاتينية، وما حملته في جذورها من روح مثلت نقلة كبيرة
في الأدب اللاتيني... حتى أنه في مرحلته المعاصرة عندما خرج
إلى العالمية بكتابات رواية وأبرزهم (غارسيا ماركيز) الحاصل على
نوبل عن روايته مائة عام من العزلة.

وإذا كانت أمريكا اللاتينية - اليوم - تعد من دول العالم الثالث
تصنيفياً وثقافياً بالمعنى الاصطلاحي العام، فإنها شقيقة لكل دول
العالم الثالث في تلك السمات... ومنها إفريقيا وبما يحمله تاريخ
أمريكا اللاتينية يؤصل وجوداً للثقافة الإفريقية يعود إلى القرن
السادس عشر... ومثل ذلك جذوراً ورواد في الأدب اللاتيني.

فهنا وهناك الأدب قد تأثر بعالم الفقراء وهو المعنى المرادف
للعالم الثالث والتفسير المباشر لمغازاه، وهذه الثقافة عموماً في
جذورها العميقية لا تنفصل عن الروايد التي نجحت الحضارة
الإفريقية في بثها في إطار الأنתרופولوجيا الثقافية والأنثروبولوجيا

العلائقية.. فالإنسان اثنووجياً ما هو إلا قوة وهذه القوة قد وعتها فنية الإبداع المحفوظي، فكانت ديناميكية المعنى الشمولي للإنسان بغض النظر عن الجزئيات والتفاصيل المحلية. وهكذا جاءت أبرز شخصوص رواياته.. فإن محجوب عبد الدايم نظير لنمط من ثقافات أخرى، والسيد عبد الجود نظير لنمط نلقاء في المرحلة الرعوية للمجتمعات التقليدية.

— القوة الكامنة في الزمن:

وهذا المفهوم أيضاً يصدق على الأشياء العادية، فهي قوة فاعلة مثل ظاهرات الحضارة المتمثلة في الموروث والمبتكر منها. كما أن المكان والزمان قوتان، وهذا المفهوم الفساذ في أعماق الحضارات بدءاً من البدائي والقبلي متغللاً بأنماط مهندسي يفعل التطور والتغيير. وهكذا نجد أن المكان والزمان (الحرارة والحدث الأولي شاملًا المناخ الحيوي والمكاني) والثاني هو التقلبات، فإن الزمن كقوة أيضاً هو عنصر حيوي لعب به نجيب محفوظ لإبراز التغيير وعدم الثبات هكذا حدث في (حضره المحترم) وقد سبق عليه عندما لفظ المجتمع عازف琵琶 كما في (خان الخليلي) فقد جاء عصر الراديو.

إن الحدث يوازي الزمن والزمن يعني وقوع الحدث إن لم يكن صيرورته.

والذي لا جدال فيه أن الزمن عالمي، فقد استطاع نجيب محفوظ أن يوظفه ليعطي المعاني العالمية القيمة والمدلول. إنه

الكشف عن القوة الكامنة في الزمن وهي فكرة أزلية ارتبطت بالشاعر والطقوس والأمور الروحية منذ عهود سحرية سواء في المجتمعات البدائية القبلية حتى مرحلة الديانات السماوية.. فالزمن مدلول للقوة الفاعلة في الكون.. ويكشف عن ذلك منذ بدأ مرحلة الزمنية أو التاريخية في أدبه ففي رواية (بعث الأقدار) ينادي بالقوة من أجل الشعب.. الصراع الغاشم بين قوتين: إرادة الحاكم وقوة الشعب وفي روايته (رادوبيس) تتجلى القوة الكامنة في العالم الروحي غير المنظور وهو يجوس خلال عالم الكهنة المحاط بالأحاجي والألغاز ثم في (كفاح طيبة) تطفو قوة الشعب برمته حاكماً ومحكماً لمجابهة غارات الهكسوس.

وفي الروايات الثلاث تأكيد على إبراز هذا المدلول (أي تأثير القوة الفاعلة في الكون) وجاءت متتابعة تاريخياً.

وكذلك في مرحلة الواقعية قدم للقوة مكانتها من خلال الثلاثة، فلعب الزمن والقوة معًا الدور البارز في تسلسل الأجيال.. وهكذا صارا أهم العوامل المحركة للحدث أو المدلولات الناجمة عنه.

ولعل نجيب محفوظ قد تعامل مع المفاهيم على أساس ما تنطوي عليه من قوى فعالة، وهو في ذلك يتعامل مع الفكرة الفلسفية سواء في فلسفة الحرارة وفلسفة العالم الثالث وفلسفة الخير والشر.. إلى فلسفة المقهى كظاهرة حوارية، إنه أسلوب ينطلق من كونه – أي نجيب محفوظ – شخصية درجت على أسلوب الفلسفة كدارس لها ثم متخصص في أحد فروعها (فلسفة الجمال) إلى نظرته للحياة في إطارها الأدبي الإبداعي ليس من خلال الحديث فقط ولكن من خلال الفكر الذي يجب أن يفرز عن ذلك الحديث ويفسره لنا.

ولذلك ففي أعمال كثيرة نجد الحوار قلما يكون حسياً.. إنه ينطلق من المدرك العقلي كما في ملحمة (الحرافيش) وفي (خمارة القط الأسود).

— الانتصار للغة العربية:

ولذلك فإن الحدث الحسي مثل مواقف الجنس المتواالية في أعماله ليست لذاتها. ولكن لما ورائها من مدلولات تدفع على التفكير في الموقف وتفسير أبعاده (زهرة) في (ميرamar) برعم محاولات سرحان البهيري إيقاظ الجانب الحسي لديها فإنها وبرغم تدني ظروفها وأميتها كانت تعمل لتغلب العقل.. ورأى أن تكسر أغلال الأمية بتعلم القراءة والكتابة.

وإذا كان الفكر أو المدرك العقلي سمة غالبة على المستربط من الإبداع الأدبي النجبي فإنه يقدم عالمًا لا يختلف عليه الإدراك. فالعقل مشترك في النوع الإنساني.. ولا يخدع خداع الحس وهذه سمة في عالمية الإنسان مما يجعل التعبير عنه بنفس المنطلق ليصبح تعبيراً عالمياً.. وهذا مما صبغ إبداع نجيب محفوظ بمقومات العالمية.

وهكذا يقدم المجتمع المصري كلّه معناً في المحلية طارحاً إشكالياته مرتبطة بالقضايا المطلقة كالخير والشر والحياة والموت. كما أن الفكرة التي تطفر مع نهاية كل إبداع، كأنها تعلن عن المصلح الاجتماعي الذي شخص الحدث وقدم الفكرة الصائبة.

كذلك نجد أن الفردية الباحثة عن المخرج بعد فشل النظريات الجماعية التي طعنت الإنسان في التجربة الماركسية. التي يثبت في كل يوم فشل أفكارها وتطبيقاتها في إطار الجماعية المزعومة وهذا الواقع البارز مما دفع الرؤية المحفوظة إلى تمثيل الواقع المحلي دون أن ينفصل عن الواقع العالمي. ولذلك أصبحت الشخصية الفردية المحورية البارزة للعمل الأدبي مثل سعيد مهران في اللص والكلاب، وعثمان بيومي في حضرة المحترم، ومحجوب عبد الدايم في فضيحة في القاهرة، وحسين في بداية ونهاية بل السيد عبد الجود في الثلاثية.

ومن رواد العالمية أيضاً في اللغة.. ولنجيب محفوظ موقف من اللغة العالمية في الأدب عندما أعلن أن اللغة العالمية من جملة الأمراض التي يعني منها الشعب والتي سيتخلص منها حتماً حينما يرتفع، وأنا أعتبر العالمية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض.

ويضيف نجيب محفوظ :

اللغة العالمية حركة رجعية وللغة العربية حركة تقدمية. وللغة العالمية حصار وتضييق وانتظاره على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينزع للتتوسع والتتكامل والانتشار الإنساني.

ولعل أنصار العالمية بعد مقوله نجيب محفوظ يزدجرون ويعزفون عن اللغة العالمية التي تقف حائلاً أمام الأدب في العبور إلى الحدود العربية.. ناهيك عن اللغات العالمية.

٦ - دراسات متفرقة للمراجعة والتطبيق عن الحوار في... الطريق^(١)

لعل أضعف ما في سيناريو فيلم الطريق هو الحوار.. وإليه يرجع السبب في أغلب ما يؤخذ عليه.

وصحيف أن السينما صورة قبل كل شيء غير أن الحوار هو أحد عناصرها الأساسية، ولا مانع أن يكون له الصدارة إذا اقتضى الأمر في بعض الظروف كما يصح أن يكون لأي عنصر من عناصرها هذا الحق، وإن بقية الصورة هي السائدة على وجه العموم.

والمسألة في صميمها عملية توازن بين الإمكانيات، ومعرفة دقيقة بدور كل عنصر. وما يحدد هذا الدور هو طبيعة الموضوع نفسه. ومن هذه القصة بالذات يحتل الحوار مركز الصدارة في لحظات عديدة مما جعلها أكثر تفصص نجيب محفوظ اعتماداً على الحوار في الكشف عن أبعاد شخصياتها، وعلى الأخص «إلهام» التي

(١) نص الدراسة كاملاً بمجلة (المجلة) – العدد ١٠١ مايو ١٩٦٥.

لا نكاد نعرفها إلا من خلال مواقفها الحوارية مع صابر، وقد عنى نجيب محفوظ بحوار القصة عموماً عنابة ملحوظة، وكان جديراً بالسيناريست أن يبذل عنابة مماثلة.

ولكتنا نفاجأ كثيراً بقفزات في الحوار، فتنتقل من فكرة إلى أخرى بروابط واهية، ونجد عبارات مرصوصة، ونصل إلى نتائج دون مقدمات. فمثلاً يدور بين إلهام وصابر الحوار التالي فوق البرج:

— حاجة غريبة... من ساعة ما جيت هنا وأنا شايف كل شيء
ـ حوالية.. عالي.. وبعيد.. وضخم..
— الفراغ هو اللي بيخليلك تشفو كده.
— لكن دي الحقيقة يا إلهام.
— الحقيقة موجودة في نفوسنا احنا يا صابر.. ولو كنت عاوز تبقى
انت السيد يبقى لازم أولاً تتصر على كبر عدو للإنسان اللي هو
الفراغ.

وهنا ينظر إليها باعجاب فتردف في تواضع وهي تبسم.
— دا كلام قريته.
— أنت مخلك كبير قوي.
— ها.. ها.. الحكاية إنني عايشة على الأرض يا صابر.

كيف يكون الفراغ هو السبب في رؤية صابر للأشياء بأنها عالية وبعيدة؟ وما معنى الفراغ هنا؟ من المعقول أن يكون السبب فيما يتتبّع صابر من شعور بأن كل شيء عالي وضخم وبعيد هو شعوره الدفين بضالته وضياعه وعجزه. ذلك أن هناك علاقة تقاد بـ بين الشعورين وهذا أمر طبيعي فالإنسان يشعر بضالته أمام الضخم،

ويضعفه أمام القوي، ويفقره أمام الغني. ولكن لا علاقة بين ما قاله صابر والفراغ. ولا يقبل من إلهام الشخصية الوعية الواضحة أن تقرر بينهما علاقة ما.

وكيف تم الربط بين هذه العبارات الثلاث: (١) الحقيقة موجودة في نفوسنا يا صابر. (٢) ولو كنت عايز تبقى أنت السيد. (٣) يبقى لازم أولاً تتصر على أكبر عدو للإنسان اللي هو الفراغ. فالعبارة الثالثة لا يمكن أن تكون بأي حال التسلسل المنطقي للعباراتين السابقتين والتسلسل المنطقي لها يمكن أن يكون كالتالي مثلاً: الحقيقة موجودة في نفوسنا يا صابر ولو كنت عايز تبقى أنت السيد يبقى لازم تومن أولاً بأنك سيد. غير أن هذه العبارات حتى بعد تعديلها لا تقدم ماله أهمية.

وصحيع أن قول إلهام «الحكاية إني عايشة على الأرض يا صابر» كان ردًّا منطقياً على قول صابر بأن مخها كبير. ولكن ما علاقة هذا بما سبقه من كلام عن الفراغ والحقيقة الموجودة في نفوسنا؟

ومن الواضح أن هذا الجزء من الحوار يبدو في جملته محاولة سطحية للتفلسف. وليس هذه هي المحاولة الوحيدة من نوعها، بل نجد لها أمثلة من كل مقابلات صابر بإلهام.

وليس الحوار الجيد هو ما يقدم الكلمة المناسبة. بل أيضاً ما يتبع في اللحظة المناسبة التي تبرز معناه. فعندما تصرخ إلهام لصابر عن موقفها من أبيها الذي تركها طفلة تقول له:

— في الحقيقة أنا رتبت نفسي من زمان على إن ما ليش أب.

— لكن دا اللي حايديكي الحرية والكرامة والسلام اللي اتكلمنا عنهم.

— دول أنا بالاقيهم في شغلي يا صابر.

— يعني نسيتي إن لكي أب عشان ما انتش محتاجه له.

— أنا برضه مش محتاجه لماما لكن بأحبها وما أقدرش استغنى عنها.

ولو توقف الحوار عند هذا الحد مع حذف عبارة «اللي اتكلمنا عنهم» التي لا لزوم لها من قول صابر، لحصلنا على ترجمة سليمة، لموقف إلهام من أبيها، ترجمة فيها اختصار وتركيز وتقطع مضامين الحوار القصصي في القالب الدرامي المطلوب. لكن الحوار بينهما يستمر للأسف بما يضيع تأثير ما سبق وهو الأهم. والعجيب أن صابر بعد قول إلهام إنها تحب أمها رغم عدم حاجتها إليها، يسألها:

— عشان بتلاقي عندها الحنان.

وترد عليه:

— طبعاً.

فكيف يستقيم هذا مع إنكارها أنها في حاجة إلى أمها؟ ثم يتحولنا الحوار إلى موضوع آخر يصوغه في عبارات رنانة عن الحنان وإعجاب صابر بإلهام.

والمثال التالي نموذج للحوار الركيك، والسبب أنه غير «مستقطب» أي لا يسير في قطب واحد بحيث تكون نهايته هي النهاية الحتمية لبدايتها، وإنما نجد العبارات تشعب ويصبح الاتجاه الذي تأخذه ليس هو الاتجاه الحتمي لتتابعها وإنما هو ما يفرضه الكاتب

ليتهي به إلى ما ي يريد.

إلهام: قد كده هو مهم بالنسبة لك؟

صابر: أكثر ما انت متصورة.

— بس ده أخوك لو ظهر حايشاركك في الثروة... انت مش سبق
قلتلي أن والدك غني وعنته أملاك في اسكندرية.

— أيوه وأنا اللي بادير أملاكه شفالة متعبة قوي.

— تبقى نظرتي صح... بتجري ورا أخوك الجري ده كله مع أنه مش
في مصلحتك يعني... إنسان نبيل.

ويكفي هذا القدر من الحوار الذي يستمر على هذا المنوال طوال المشهد. ولو أردنا أن نقرب نفس الحوار إلى الشكل المطلوب لكان مثلاً كالتالي:

قد كده هو مهم بالنسبة لك.

— أكثر ما انت متصورة.

— بس ده أخوك لو ظهر حايشاركك في الثروة.

— وليه لا... مش حقه.

— أنت إنسان نبيل يا صابر.

إن كل لقطة في الحوار يجب أن توضع في مكانها. وكل عبارة يجب أن تكون لها وظيفتها. وإن كان من المطلوب أن يوهمنا الحوار بواقعيته. فلا يعني هذا أن يكون صورة مماثلة لما يدور في حياتنا اليومية من حوار مشوش مضطرب. وأهم ما يتسم به الحوار الغني هو أن يكون حواراً جديلاً مثيراً كل عبارة فيه تدفعنا إلى ما يليها. ومما هو جدير بالذكر أن القصة مليئة بهذا النوع من الحوار

الذي هو في الواقع حوار درامي أصيل، وكان جديراً بكاتب الحوار للfilm الإلقاء منه.

— الحوار والشخصية:

ومن الحوار ما يفقد الشخصيات طرائفها ويضعها في قوالب محفوظة مثل قول كريمة لصابر: «عاوز ترجع اسكندرية تاني يا خاين» وعندما يعرض صابر على كريمة الهرب ثم يتراجع عن فكرته بقوله: «لا... التاريخ مش حايعد نفسه قدامي». وتقول بسمة عمران لابنها في حوار طويل ذي طابع ميلودرامي: «هو السبب... هو... بعدها اتجوزني في السر... بقى يعرف كل يوم واحدة جديدة... سابني وحيدة... سابني وحيدة ضايعة في فوضى من ذهب... وأنا في أحلى أيام عمري، خلاني أفتح لأول ايد خبطة على بابي... وأسمع لأول كلمة حلوة رنت في وداني... لكن من بختي... الايد كانت ايد بلطجي... والصوت... صوت شيطان... ولقيت نفسي هربانة هنا في اسكندرية. ابتدت فقيرة في مندورة... وبعدها بقت تجارة...».

إن هذا الوصف لهروب الأم وتبريرها لسلوكها لم يأت بالقصة الأصلية بل على العكس فهي في القصة تلوم نفسها ولا تحمل الأب مسؤولية هروبيها، والفارق كبير بين الموقفين. وما أراده نجيب محفوظ: أن يحتفظ للأب بمفهومه المطلق، ويلقي المسؤولية على الإنسان الذي هرب دون تبصر. وجاءت العبارات هنا قديمة مستهلكة. وحذف مثل هذا الكلام أفضل من ذكره.

أما المثال التالي فأقدمه للمقارنة بينه وبين الأصل. وهو مقتبس عن المشهد الذي يكشف فيه صابر عن سر أبيه لإلهام.

— أنا زعلانة منك يا صابر.. يومين بحالهم لا أشوفك ولا تكلمني في التليفون.

— كنت في الدوامة اللي أنا فيها.

— وحصلت حاجة جديدة.

— (كالحال) متهايل إني شفته امبارح.

— مين؟

— (بلا وعي) أبويا.

— (بدهشة باللغة) أبوك؟

— سيد الرحيم.

— مش بتقول أنه أخوك.

وهنا يتتبه صابر إلى زلة لسانه ويبدو له أن التراجع غير مجد فيتكلم بسخرية كمن يخاطب نفسه..

— يظهر ان الكذب ما فيش منه فايدة.

وفارق كبير في تحديد شخصية صابر في السيناريو عندما يكشف عن أبيه دون قصد بفعل زلة لسانه ثم يستسلم، وبين صابر في القصة يكشف السر قصداً حتى يريح ضميره. إن إلهام تعود — في القصة الأصلية إلى موضوع البحث عن عمل جديد له بالقاهرة، مما يزيد حدة الصراع في داخله بين حبه لها، ورغبته في الابتعاد عنها حرصاً عليها، وتحت ضغط إلحاحها عليه واهتمامها البالغ به ينهار وينفجر بالاعتراف.

— إلهام، إني أحبك، أحبك من كل قلبي، ولكن كذبت عليك.
رمقته بدهشة وهي تسأل:
— متى وكيف كذبت؟
— كذبت عليك بداع حبى نفس.
— لا أفهم شيئا.
— قلت لك إني أبحث عن أخي والحقيقة إني أبحث عن أبي.
— أبوك.
— أجل، أبي هو الذي أبحث عنه.

وهكذا ينكشف لنا الجانب الطيب من صابر بشكل أوضح،
ويبرز الصراع الذي يحتمد داخله.
ومن نفس المشهد نتعطّف لهذا الجزء من الحوار.

— واية اللي يخليلك تكذب علي أنا يا صابر؟
— علشان باحبك عشان لو قلتكم الحقيقة حاسرك.
— ودا معقول يا صابر.
— إلهام... مش حاجني أكثر من كده... أنا إنسان مفلس جاهل
ماليش بيت ولا أهل... أنا غشيتك في كل حاجة.
— حتى في حبك ليه؟
— بكل أسف دي الحاجة الوحيدة اللي ما غشتكيش فيها.
— يبقى أنا مسامحاك في أي حاجة ثانية.
— لا يا إلهام أنا أجرمت اللي خلبتك تحبي واحد زبى.
— عشان الفلوس؟
— الفلوس وكل حاجة.
— صابر احنا بنحب بعض... دا كفاية علينا... وحان حل كل مشكلة

تقابلنا.

وأصل هذا الجزء في القصة هو ما يلي : -

- إني أفهم جيداً لماذا كذبت علي .

- الأفظع من ذلك إنني جعلتك تحبين شخصاً غير جدير بحبك .

- وحبك أهوا كاذب؟

- أبداً، مطلقاً، أحبك من كل قلبي .

- (وهي تنهى) والحب هو الذي رَدَك إلى مصارحتي بالحقيقة .

- أجل هو ذلك .

- أذن فذرك واضح .

- ولكنه يطالبني أيضاً بالابتعاد عنك .

- (وهي تتردد ريقها) ولكن بالله لماذا؟

- مفلس ولا أهل لي ، ولا أصلح لشيء ..

- الإفلاس لا يهم فهي حالة مؤقتة ، والأهل لا يهمون فما حاجتنا إليهم ، ولكنك تصلح لأشياء كثيرة .

قد يبدو الخلاف بينهما طفيفاً، وذلك أنهما يقاربان في مضمون ما يقدمانه من معلومات، وهو أن إلهام تمسك بصابر بعد اعترافه. ولكنه خلاف كبير في تحديد شخصية إلهام، ونوعية موقفها في التمسك بصابر. في بينما هي في القصة تقرر بشكل حاد يبرز إيجابيتها «إني أفهم جيداً لماذا كذبت علي» وتنتهي بما يؤكّد طابعها العملي الواقعي بقولها «الإفلاس لا يهم فهو حال مؤقتة ، والأهل لا يهمون فما حاجتنا إليهم ، ولكنك تصلح لأشياء كثيرة»، نجدها في الفيلم تسأله في سلبية «وأيه اللي يخليك تكذب علي أنا يا صابر» وتنتهي بهذه العبارة الرومانسية غير المحددة «صابر احنا بنحب بعض ..»

واكفاية علينا وحانحل كل مشكلة تقابلنا». وفي الواقع أن هذه المقارنة تحدد لنا نوع الشخصية التي تحولت إليها إلهام في الفيلم.

ولا يخفى أنه كلما كانت الشخصيات أكثر إيجابية، كان الصراع أكثر حدة، والحوار أكثر جاذبية والحوار الجيد هو ما يعبر عن الصراعات الظاهرة، ويكشف عن الصراعات الباطنة، والنماذج التي السابقة من القصة يمثلان هذا النوع من الحوار. ولكن كاتب حوار الفيلم لم يستطع الإفاده منها كما يجب. وما ذكرناه مجرد أمثلة.

٧ - عن الحوار وإخراج مشاهد الحوار في «قصر السوق»

● عن الحوار:

الحوار في فيلم قصر السوق، حوار غزير، وكأن الفرض منه أن يملا أكبر قدر ممكن من شريط الصوت. وترجع غزارته إلى:

(أ) اعتماد السيناريو عليه في تقديم المعلومات بدلاً عن الصورة. فنحن نسمع مثلاً عن بيت خديجة وعيشة في السكرية أكثر مما نرى.

(ب) عدم الاكتفاء بالصورة وتكرار نفس المعنى أو تطويره بالكلام. فلا يكتفي الفيلم مثلاً بما يظهر على وجه الأم من آلام عند ذكر فهمي حتى تصاب بالإغماء، وإنما يدفع الأم إلى التعبير عن مشاعرها أيضاً بحوار طويل مع الخادمة عن شدة ألامها بفقدانه.

(ج) الاعتماد عليه في الحصول على بعض المواقف الفكاهية مثل «الردد» بين الأخرين عيشة وخديجة. و«الردد» بين زبيدة وزنوية في دكان الصانع.

(د) وهذا فضلاً عن المشاهد التي تعتمد على الحوار أصلاً مثل

مشاهد اللقاء بين كمال وأصدقائه في كشك حديقة آل شراد.

ورغم أن السيناريو يعتمد هذا الاعتماد الكبير على الحوار في الوصول إلى ما يريدته من تأثيرات نجد الحوار رخواً لا يهمه الاقتصاد في العبارة. ولا يصل إلى هدفه مباشرة وبسرعة وإنما بعد ثرثرة طويلة. ولا يكاد يوجد مشهد من مشاهد الحوار دون ثرثرة لا فائدة منها. ولنأخذ مثلاً مشهد كمال مع أمه بعد أن استردت وعيها أول الفيلم.

كمال: ازاي الحال دلوقت.

الأم: الحمد لله.

وهي تتحسس خلده في حنو: قلقتك يا حبيبي.

كمال: أنا كنت حاصحي لوحدي أصلني الفجر.

أم حنفي: سببتي أكبر يا ستي.

كمال: انت السبب.. لازم قعدتي تقوليلها كان وكان ويا

عیني ..

أم حنفي: لا والنبي ما فتحت بقى بسيرة المرحوم.. هي اللي مش عايزه تبطل سيرته أبداً.

كمال: وبعدين يا نينا احنا مش اتفقنا وسلمتنا أمرنا الله.. فين الصبر والإيمان.. فين سجادة الصلاة.

أمينة: اعذرني يا حبيبي مش قادرة انساء..

كمال: كلنا زيك يا نينا.. فهمي ما يتنيش أبداً.. ده ما كنش أخويا.. ده كان حبيبي وصاحبى الكبير ومعلمى ..

أمينة: كأنه ما كان.

كمال: الله يرحمه.. ادعيلي يا نينه عشان ربنا يوفقني واقدر

أعوضك اللي كتني بتمنيه لفهمي .

أمينة: قلبي من جوه داعيلك .

كمال: طيب اضحكني بقى .

أم حنفي: فرفشي يا ستي النهاردة عيد .

كمال: بحق اعملني لنا لقمة القاضي خديجة وعيشة حايفطروا

معانا .. وعلى فكرة أنا بقى راجل معايا بكالوريا لازم

كل يوم إفطر لقمة القاضي وأتعش لحمة .

أمينة: من عيني يا حبيبي .

فالغرض من هذا المشهد هو تقديم كمال من خلال التسرية عن

أمه وعلى ذلك من الممكن أن نكتفي من الحوار بما يلي ..

كمال: ازاي الحال دلوقت؟

أمينة: الحمد لله .

(ثم ترك الكلام الخاص بقلق الأم على كمال وثبرة كمال مع
الخادمة ونتقل مباشرة إلى)

كمال: احنا مش اتفقنا وسلمنا أمرنا لله .

(ولا داعي في رأي لقوله: «وبعدين يا نينا فين الصبر والإيمان

فين سجادة الصلاة» لأن استطراد نفس المعنى).

أمينة: اعذرني يا حبيبي مش قادرة أنساه .

(ثم تحذف كلام كمال عن فهمي الذي لا ينسى وتعليق الأم كأنه

ما كان وتنقل إلى).

كمال: الله يرحمه .

ثم نواصل إلى نهاية الحوار الذي يطلب من أمه أن تدعوه له

ويدعوها أن تبتسم وأن تعدّ له من اليوم طعاماً خاصاً.

ومثال آخر من مشهد الأم مع الأب عندما تطلب منه رفع مصروف ابنتها كمال. فبدلاً من أن يبدأ المشهد بالحوار المطلوب نجده يبدأ كما يلي :

أحمد: النهاردة وراكي شغل كتير يا أمينة.

أمينة: ربنا يقدرني.

أحمد: ما تنسيش خليل جوز عيشة بیحب طواجن الفريك
بالحمام. وابراهيم جوز خديجة ..

أمينة: بیحب المسقعة أنا عارفة.. كله حايكون جاهز، عقبال
ما نعمل عزومة الليسانس يا رب. ينتهد طويلاً ثم يقول:

أحمد: إيه ..

أمينة: ربنا يخليلك لنا ويفضل البيت مفتوح بحسك.

وهذا الحوار لا يقدم جديداً. إذ أن خبر قدوم عيشة وخديجة وزوجهما وأولادهم سبق ذكره مرتين الأول على لسان أم حنفي والثانية على لسان كمال. ولا داعي هنا لتكراره. ومع ذلك نجد هذه الترثرة بلا مبرر قبل أن تدخل أمينة في الحوار المقصود لرفع مصروف كمال.

وقد يبدو أن مثل هذا الكلام مطابق لما يجري في الواقع. فتحن في أحاديثنا نثرثرة كثيرة وتدخل في متاهات وتفرعات قبل أن نصل إلى هدفنا. ومجموع ما نستعمله من عبارات وألفاظ يفوق كثيراً ما نحتاجه بالفعل للتغيير عن غرضنا ولكن من البديهيات الفنية أن الحوار الفني هو الحوار المركز. بعيد عن الترثرة. فالثرثرة تعمل

على تفكك العمل وتحلل بها جبكته.
وقد خاعف إحساسنا بهذه الشرارة طول مشاهد الحوار،
والتحامها ببعضها.

ومن الأمثلة على طول مشاهد الحوار مشهد يدور في دكان السيد عبد الجواد. نرى زنوبة وقد جاءت تسترضي السيد. وقبل أن ينتهي الحوار بينهما يقبل السيد عفت وتخرج زنوبة. ويدخل السيد عبد الجواد مع السيد عفت في حوار بخصوص رغبته في الانفصال بزنوبة، ثم يخرج عفت ويدخل تيس يطلب من والده الموافقة على زواجه من مريم.

وفضلاً عما في هذا المشهد من حوار طويل فإن عملية دخول الممثلين وخروجهم أشبه ما تكون بعملية دخول الممثلين وخروجهم في مسرحية رديئة. حيث يبدو الافتعال في خروجهم لترك فرصة لدخول الممثل الآخر يلقي حواره ثم يخرج الثاني وهكذا..

وكان من الممكن للإخراج أن يعالج هذا العيب الع موجود بالسيناريو الذي يتكرر أكثر من مرة. وكم من أفلام أخذت أصلاً من مسرحيات وكانت أفلاماً ناجحة. ولكن الإخراج لم يكن أرفع من مستوى السيناريو.

إخراج مشاهد الحوار:

إن الأفلام الجيدة المأخوذة عن مسرحيات مثل «منظر من فوق الجسر» المأخوذ عن مسرحية آرثر ميلر، أو «الدور العلية» المأخوذ

عن مسرحية نوريس، لا يشعر المشاهد فيها بضفط كمية الحوار رغم ما للحوار في هذه الأفلام من دور أساسي يفوق أهمية دوره في أي فيلم آخر. ولا يرجع ذلك إلى أن الحوار مركز ومتراوط بل يرجع أيضاً إلى مستوى الإخراج.

والإخراج الجيد لمشاهد الحوار هو ما يمنع الكاميرا فرصة المساهمة في التعبير بالصورة عما يؤكد معاني الحوار. وإذا عجز عن ذلك فهو يلجأ إلى تحريك الممثلين وتحريك الكاميرا بحيث يطرد أي بادرة ملل تسلل إلى المشاهد وبالطبع لا تكون حركة الممثلين أو حركة الكاميرا اعتباطية كيما أتفق، وإنما هي دائماً حركة محسوبة.

وهذه العبادى يعرفها حسن الإمام نفسه بدليل أنه يلتجأ إليها نوعاً في مشاهد الرقص والغناء التي ركز عليها اهتمامه.

وفيما عدا مشاهد الأنس والقرفة الشديدة التي استأثرت بجهد المخرج بدت الكاميرا بليدة غير معبرة، وكسلولة تقيلة الحركة. ونرى الممثلين في معظم المشاهد يواصلون الكلام وهم جالسون أو واقفون في لقطات طويلة تكاد تنعدم فيها الحركة على وجه العموم، كما تم في المشاهد التي تصور كمال مع اصدقائه في كشك حديقة آل شداد، أو كمال مع فؤاد الحمزوي بالقهوة أو كمال مع يس في البار، أو مع عايدة عندما اعترضها في الطريق يعاتبها على انقطاعها عنه ويطلب منها الصفح ويكتشفها بمحبه، أو المشهد الذي يصور محاولة سائق الحنطور اجتذاب يس وزنوبيه إلى عربته. وإن قلل من رتابة المشهد الأخير خفة ظل الممثلين وروح الفكاهة في الحوار.

ونتيجة لتكاسل الإخراج عن الإفاده بإمكانية الصورة على التعبير والاعتماد الكلي على الحوار أحياناً أن فقر الفيلم بعض التأثيرات الهامة التي كان لا بد للصورة من إضافتها، وأشار إليها السيناريرو بالعقل. ولنأخذ مثلاً هذا الجزء من المشهد الذي نرى فيه الأصدقاء يتبادلون التهاني بالنجاح. ويبارك كمال لحسن نجاحه فيسأله حسن: «في دهشة أرستقراطية».

حسن: ايش عرغل.

كمال: آنسة عايدة كانت في الشباك صدفة وأنا داخل. (ينظر حسن إلى كمال وهو يداري غيظه ساخراً..)

حسن: ما جبتلناش معاك شوية بخور من الحسين..

كمال: تعالى الحسين واحنا نبخرك.

«تعلو ضحكات إسماعيل وحسين»

فقد صور هذا الجزء ضمن لقطة عامة واحدة لكل مجموعة الأصدقاء فلم تتبين إطلاقاً «دهشة حسن الأرستقراطية أو نظرته إلى كمال وهو يداري غيظة ساخراً» كما نص عليها السيناريرو. وأهمية هذه النظرة أنها تلمع إلى بذور الصراع بينهما حتى لا تفاجأ به فيما بعد. كما أن إبراز هذه النظرة بلقطة قريبة أو متوسطة مثلاً كان سيدعم حوار حسن الساخر الذي يعبر عن حقده الدفين على كمال وهو يسأله عن البخور، ومن هذه الحالة تصبح دعوة كمال له «تعالي الحسين واحنا نبخرك» دون أن يفطن إلى حقده، فكاهمة تثير الضحك. وإثارة الضحك مما يهم حسن الإمام لا شك. لكنه فقد الحصول عليها كما فقد فرصة التلميح الفني للصراع بين كمال وحسن حول عايدة. فقد وبالتالي الحوار قيمة وظهر مجرد ثرثرة

لملء الفراغ. وعندما يضحك الممثلون على الشاشة لنكتة كمال لا يشاركون أحد من المشاهدين.

ومثال آخر على تكاسل الإخراج عن الإلقاء من قدرة الصورة على التعبير وإبراز معنى الحوار، نجده فيما يجري أيضاً بين كمال وحسن، عندما أراد الأخير أن يستبعد عن ذهن الأول حب عايدة له ويلمح لكمال بأن بينهما (أي بين حسين وعايدة) حب متبادل. إن السيناريyo يصور الموقف كما يلي:

حسن: (وهو يهز كتفه مؤكداً).

لكن أزكى أنها ما حبتش ولا واحد من اللي بيتوهموا إنها بتحبهم.

كمال: (في ابتسامة).

بس ما تقدرش تأكدى أنها ما حبتش ..

حسن: (ينظر إليه نظرة ذات معنى).
يتحب.

كمال: الشخص نفسه والاحب الشخص ليها.

حسن: (في ابتسامة لها معنى)
الشخص نفسه ..

كمال وقد فهم. نراه يهز كتفه. ولكن يمتلك نفسه. ثم ينتزع ابتسامة.

كمال: أهنيك يا حسن .. انت جدير بعايدة .. وعايدة جديرة بك.

لقد تم تصوير هذا الموقف أيضاً ضمن لقطة عامة طويلة تسجل

الحوار بين الاثنين. ولم يكن في استطاعة اللقطة العامة إبراز هذه النظارات والابتسامات الخفيفة المتبادلة التي يشير إليها السيناريyo، ويصفها دائماً بأنها ذات معنى خاص ومع حلف افعالات كل منها والاكتفاء بالحوار وحده نفاجأ بالنتيجة التي يصل إليها الموقف ونرى فيها كمال يهنىء حسن على جبه المتبادل بينه وبين عايدة، بينما لا نجد في كلامه ما يشير إلى هذا إطلاقاً. وإنما ما يشير ويرزه هو نظراته وابتساماته وقد أفقدتنا إياها الكاميرا الكسولة التي امتنعت عن اتخاذ الحركة أو الزاوية أو البعد المناسب لإبراز هذه التعبيرات بالصورة.

ولعل من هذين المثالين السابقين – رغم بساطتها – ما يكفي للكشف عن أهمية الصورة في إبراز معنى الحوار. وفي اعتقادي أنه إذا لم تعتمد على الصورة أساساً في التعبير السينمائي الخالص، فليس أقل من الاعتماد عليها لإبراز معنى الحوار.

والمثالان التاليان يؤكدان أيضاً تكاسل الكامير. لكنهما فضلاً عن ذلك يبرزان نتيجة أخرى من نتائج هذا التكاسل.

وال الأول منها نجده في المشهد الذي يصور الصراع بين كمال وأبيه حول الدراسة العليا التي اختارها كمال ولا يرضى عنها الأب فالكاميرا تصور كمال وحده وهو يرد على أبيه مصرأً على اختياره. وبدلأً من انتقال الكاميرا إلى الأب أو اتخاذها وضعماً يظهر فيه الأب بشكل طبيعي طالما أننا نريد إظهاره وهو يرد عليه، نفاجأ بدخول رأس الأب من يسار الكادر بوضع مائل غريب. والأغرب أن يظل الممثل على هذا الوضع المائل الشاذ مدة طويلة يتبادل فيها الحوار مع ممثل دور الأبن. ومما زاد من غرابةه أن جمل الحوار بينهما

كانت جملة طويلة فكان على الأب (يحيى شاهين) أن يظل على وضعه صامتاً لا يدرى ماذا يفعل حتى يتهمي الابن (نور الشريف) من القاء حواره الطويل وهكذا..

والمثل الثاني من آخر الفيلم والكاميرا تصوّر كمال في المقدمة ويُس إلى جانبه من الخلفية ويريد (عبد المنعم إبراهيم) ممثل دور يَس أن يقدم لكمال الصحيفة التي تحمل نباً وفاة سعد زغلول. فنجد بدلاً من أن يعطيها لكمال من ناحية الجانب القريب إليه، يمد يده بالجريدة ويلف بها حول جسم كمال ليتناولها له من الناحية الأخرى، وتوقف يده بالجريدة في وسط الحركة لتتملاً الجريدة الشاشة لمندة طويلة نسبياً قبل أن يتناولها كمال.

فمن الواضح أنه كان على الكاميرا أن تغير من وضعها لتأخذ حركة يَس وهو يتناول أخاه الجريدة بصورة طبيعية لا على طريقة جحا عندما أراد أن يشير إلى أحد أذنيه فيلف بيده خلف رأسه مشيراً إلى الأذن الأبعد. وإذا أراد المخرج أن يجعل صورة الجريدة تملأ الشاشة فكان لا بد عليه من تغيير أوضاع الممثلين أو تغيير أوضاع الكاميرا للتبدو طبيعية، ولكن المخرج هنا اكتفى بتصوير كل شيء من لقطة واحدة تضم يَس وكمال يتهدثان، ثم يَس يتناول كمال الجريدة، ثم صورة الجريدة تملأ الشاشة. وذلك حتى يكفي نفسه الجهد المطلوب عند تغيير أوضاع الكاميرا. والتأثير الناتج عن مثل هذا النوع من التكاسل - كما هو واضح - الحصول على أوضاع شاذة تفقد المشاهد اقتناعه بما يجري أمامه وتثير استغرابه.

٨ - شخصيات ميرamar بين الرواية والفيلم

«طلبة مرزوق»

عجز في حوالي الستين.. وكيل وزارة سابق. كان يملك ألف فدان وضعت تحت الحراسة. وهو ثانى التزلاء بالبنسيون بعد عامر وجدي يداعب زهرة لكنها ترده. يغلق عليها باب حجرته ويطلب منها أن تدلّكه فتصرخ في وجهه وتفضحه.

هذه هي المعلومات التي احتفظ بها الفيلم من الرواية لشخصية طلبة مرزوق. وفيما عداها اختلف عن الأصل حتى النقيض.

وكل ما نعلمه عن طلبة مرزوق في الرواية يأتي في سياق الحديث الذي ترويه الشخصيات الأساسية، عامر وجدي وحسني علام ومنصور باهي وسرحان. وقد اختصت كل منها بجزء من الرواية تروي فيه نفس الأحداث من وجهة نظرها. وإن اختص عامر وجدي بجزأين من الرواية هما الأول والأخير منها.

وما نعلمه عن طلبة مرزوق أنه كان عميلاً للسراي. وقد وضع تحت الحراسة لشبهة تهريب. وإن كان طلبة يدعي أن السبب نكتة قالها في النادي.

وطلبة مرزوق شخصية ملفوظة من المجتمع الجديد «لم يعد لي مقام في الريف وجو القاهرة يصر على إشعاري بهوانى»^(١).

موتور يلجا إلى ماريانا عشيقته القديمة لأنها موتورة مثله مات عنها زوجها وهو يقاوم أحد المظاهرات الوطنية «.. لقد فقدت زوجها في ثورة ومالها في الثورة الأخرى. وأذن فسوف نعزف لحنا واحداً»^(٢). وطبعي أن يتالف طلبة مرزوق مع ماريانا التي تمثل بقایا ذیول الاستعمار الأجنبي، وأن تبادله ماريانا الود «طلبة بك تلميذ قديم للجزويت ونستمع للأغاني الإفرنجية معاً ونتركك لتعذب وحدك»^(٣) هذا ما تقوله عامر وجدي وهي تقدم له طلبة مرزوق.

وطلبة مرزوق منافق رعديد. «إني لا اطمئن إلى أحد منهم» يصل به الجبن إلى درجة أنه يخشى أن يتم في صمته أثناء سهرتهم حول المذيع لل الاستماع إلى أم كلثوم فيقول كلاماً يقصد به أصلاً نفاق الثورة. وبعد السهرة يسأل عامر وجدي – وقد جمعت بينهم الشيخوخة – ليطمئن قلبه.

– أتفطن أن أحداً صدقني؟

ويرد عليه عامر وجدي باستهانة:

– لا يهم.

(١) ص ٣٢ من رواية «ميرamar» وكل أرقام الصفحات التالية التي لم يذكر مرجعها تحمل أرقام صفحات الرواية.

(٢) نفس الموضع من المرجع السابق.

(٣) ص ٢٨.

فيكشف عن جبته صراحة وهو يقول:
يحسن بي أن أبحث عن مكان آخر^(١).

ويؤكد لنا هذا المعنى إحساس منصور باهي نحوه الذي يصفه
بقوله «راغبني ترهله وانكساره. وقبوعله فوق مقعده في استسلام،
وتودده إلى الثورة بلا إيمان»^(٢).

وكان منصور على حق حينما قال: «ومثله خلائق أن يخاف
خيالة»^(٣).

ويهاجم طلبة مرزوق سعد زغلول، بينه وبين عامر وجدي بعد
أن أمن جانبه. ولا يرعوي أن يصرح له مرة بتأييده للاستعمار
الأمريكي. وعندما يهتف عامر وجدي بغيظ:

— أمريكا تحكمنا؟

يرد عليه بهدوء حالم:

— عن طريق يعینین معتدلين، لم لا؟^(٤)

ويدل تصرف طلبة في نهاية الرواية بعد الحوادث الدامية على
حس بليد وأنانية وعدم اكترااث بالآخرين. لقد قتل سرحان. وذهب
منصور يسلم نفسه للشرطة. وزهرة تجمع ثيابها للرحيل بعد أن
طردتها ماريانا — ومع ذلك فإن طلبة مرزوق — بعد أن اطمئن إلى

(١) ص ١٥٠.

(٢) ص ١٤٩.

(٣) ص ١٥٠.

(٤) ص ٢٧٧.

ابتعاد الخطر عنه وكان يرعبه — لا يجد مانعاً من التمتع بليلة رأس السنة مع ماريانا بالخارج تاركين عامر وجدي وحده الذي رفض مشاركتهما. وبعد عودتهما يدفع طلبة بماريانا إلى حجرته، ولكنه يصرخ في اليوم التالي لعامر وجدي بعمق التجربة فلم يعد يملك القدرة. ولم تعد هي صالحة «تبدت كمومية من شمع مذاب.. وإذا بالآلام الكلى تتابها!! نصور..»^(١)

ونجيب محفوظ إذ يضع هذه الواقعية بين طلبة مرزوق وماريانا في الصفحات الأخيرة من روايته يقرر عقم الزواج الموهوم بينهما، ونهايته. عدم جدواى العلاقة بين ممثل الإقطاع والحكم السابق المستغل وممثلة الاستعمار القديم «حاولنا المستحيل، فعلنا كل ما يمكن تخيله، ولكن بلافائدة»^(٢).

أما شخصية طلبة مرزوق في الفيلم فهي شخصية أخرى تماماً. والتأثير النفسي الذي تركه لدى المشاهد يكاد يختلف تماماً عن التأثير النفسي الذي تركه لدى قارئ الرواية. وقد وصل الفيلم إلى ذلك عن طريق:

- (أ) رفع كل الاتهامات التي يمكن أن توجه ضده.
- (ب) قلب بعض سماته السلبية المنفردة إلى نقائصها الإيجابي.
- (د) توسيع دوره في الفيلم عنه في الرواية.

فالفيلم لا يذكر أنه كان عميلاً للسراي. ولا يذكر أنه وضع

(١) ص ٢٧٧.

(٢) ص ٢٧٦.

تحت الحراسة لشبة تهريب ويكتفي بذكر السبب الذي يزعمه طلبة مرزوق نفسه. ولا يتطرق الفيلم إلى رغبته الصريحة في تسليم البلد لأمريكا. ولا يشير الفيلم إلى سبب هرويه إلى البنسيون. بل أنه الوحيد في الفيلم الذي لا نعرف سبب نزوله بالبنسيون. حرصاً على عدم تشويه صورته.

وطلبة مرزوق الذي «يخاف خياله» في الرواية يتحول إلى ساخر جسور في الفيلم لا يهتز منه طرف وهو يسخر علانية من فرضهم الحراسة عليه بسبب نكتة. وعندما يسأله وجدي مندهشاً:

— كده؟

يرد عليه طلبة مرزوق:

— كده.

وهو يشير بكفه إلى فمه علامه اللطش.

وعندما يقول سرحان البعيري أن «أم كلثوم لم تغت كما غنت للثورة» يفزع فيه طلبة أمام جميع نزلاء البنسيون بلا خوف: — هو كل حاجة تقلبها سياسة.

ثم يتظاهر بالتراءجع ومراعاة اللياقة ويقول بنغمة ساخرة لا تخطئ مغزاها الأذن أو العين التي ترى إيماءات يوسف وهبي على الشاشة:

— طبعاً كلنا بنحب الثورة.

ثم يعود في نفس الجلسة ليعدد اجراءات الثورة ضدّه أمام كل نزلاء الفندق الذين اجتمعوا لل الاستماع إلى أم كلثوم فيقول: — حقيقي الثورة حالتني على المعاش بدربي.. وحقيقة أنهم

لغوا البهوية بناعني... وحقيقة أنهم فرضوا على الحراسة. إنما ده لصالح مين يا ابني، لصالح الشعب، يبقى لازم كلنا نحب الثورة.

ولا يمكن أن نعزل هذه العبارة عن صورتها في الفيلم. فالصورة تقوم مقام الوصف في الرواية الذي يدللنا على حال الشخص وهو يقول عبارته. وقد قالها يوسف وهبي بنفس النغمة ونفس الإيماءات الساخرة التي لا تخفي على أحد، بحيث أصبحت لا تعبر عن شجاعته فقط وإنما أيضاً على ذكاء وقدرة على التلاعب بالألفاظ.

ويتحول طلبة مرزوق إلى بطل لا ينقصه خفة الظل وهو ينتقد الانهزامية في شخصية سرحان البحيري. معتبراً بذلك عن رأي الجمهور. ويصبح طلبة مرزوق هو الشخصية الوحيدة التي تستحق إعجاب المترفين. وتنال الإعجاب بالعقل. وكان لأداء يوسف وهبي القدير أهميته في تدعيم ذلك التأثير.

فعندما يقبل سرحان البحيري إلى البنسيون ويدرك بافتخار وظائفه العديدة لمariesana بصوت مرتفع حتى يسمعه الآخرون. يعلق طلبة (يوسف وهبي) على ذلك بقوله:
— طظ.

وعندما يسمعه وهو يستخدم عبارة «الاتحاد الاشتراكي» في كلامه لمariesana ليشير إلى أهميته من ناحية السلطة السياسية. يكرر طلبة مرزوق تعليقه:
— طظين.

وعندما يهبط سرحان من حجرته وتقدمه Mariana إلى عامر وجدى وطلبة مرزوق يقول طلبة مرزوق بصوت مسموع:

— أنعم وأكرم.

وهو يشيخ بوجهه إلى الناحية الأخرى حيث يواجه الكاميرا وعلى وجهه علامات امتعاض شديدة، بينما يكون سرحان قد بدأ اسطوانته عن وظائفه العدильة:

— وكيل حسابات شركة الفزل. وعضو مجلس الإدارة المنتخب. وعضو اللجنة السياسية.

وعندما ينهض سرحان معتلراً بموعد سابق للجتماع يعلق طيبة مرزوق:

— يا أخوي الناس دول بيجتمعوا كثير كده ليه؟

وتندعيم سخرية طيبة مرزوق باللقطة التالية التي لا تقلنا إلى اجتماع وإنما تنقلنا إلى لقطة قرية Close Up لسوق راقصة.

وعندما يسرد سرحان تاريخه السياسي من السعديين إلى الوفد ومن هيئة التحرير إلى الاتحاد القومي إلى الاتحاد الاشتراكي ردأ على سؤال منصور باهي نرى معه في نفس الكادر طيبة مرزوق ليحمل وجهه رد الفعل بالامتعاض الشديد.

وعندما يعرض سرحان على امتلاك حسني علام وحده مائة فدان يدخل طيبة في الحديث بينهما ويوجه كلامه إلى سرحان:

— متزنش على الرجال ليصحى الصبح يلاقاهم متخذين منه.

ويخرج سرحان للجتماع فلا يتركه طيبة بدون تعليق.

— يادي الاجتماعات اللي من غير مناسبة.

وفي نهاية السهرة حول المذيع للاستماع إلى أم كلثوم يقوم

طلبة مرزوق قائلًا لسراحان بسخرية واضحة:

— عن اذنك يا عضو اللجنة.

ويensus دور طلبة مرزوق في الفيلم حتى يحتل مركز الصدارة ويصبح بطل النصف الأول منه بلا منازع: فهو المعلق الدائم لما يجري من أحداث داخل البنسيون. وكانت نرى الأحداث من وجهة نظره بينما هو لا يملك هذا الحق أصلًا في الرواية ويملكه آخرون. وقد سبق أن ذكرنا كيف استقبل سراحان البحيري «بطظ».

أما عندما يقبل اللواء إبراهيم باهي بأخته منصور إلى البنسيون، فيعلق طلبة من تحت الفرس:

— يا منجي.

ثم يلتفت إلى عامر وجدي ليقول له:

— أنا مش عارف إيه حال البنسيون ده، واحد اشتراكي والثاني أخوه لواه يكونش وقعتا في وكر جواسيس.

وعندما يعود اللواء لزيارة أخيه وكان طلبة بلاع عامر وجدي الشطرينج فيلتفت نحو اللواء ثم يقول معتبرًا:

— اللواء ده واحددها فتوة واللا ايه داخل طالع زي المكوك..
يكونش فاكر ده بيت أبوه.

ثم تستكمل الصورة التأثير الكوميدي !! المقصود من هذا الكلام فنرى طلبة يمد يده إلى لوحة الشطرينج ويستكملاً كلامه:

— طايبتك انكلت يا عم (!!).

وعندما تشتبك زهرة مع البحيري يعلق ساخراً:

– المثقفين وقعوا أخيراً مع الفلاحين.

وعندما يوجه سرحان إهاناته لزهرة يهتف طلبة ساخراً:

– فالتحيا الاشتراكية.

وكما لطش طلبة مرزوق دور عامر وجدي في الرواية وهو دور المعلق على الأحداث وقام به في الفيلم بعد أن غير وجهة النظر بالطبع بما يتفق وشخصيته، كذلك نجده يقوم في الفيلم بدور ماريانا أيضاً في الرواية بما يخص تعريف الشخصيات ببعضها وكأنه هو صاحب المكان. ويظهر ذلك في أول مشهد للإفطار يجمع بين كل التزلاء بكامل عددهم، حيث يقدمهم إلى منصور باهي باعتباره آخر القادمين. ولا ينسى، وهو يقدم سرحان أن يقدمه بكل وظائفه التي يلقاها بطريقة ساخرة وكأنه يلقي محفوظات.

.. والأستاذ سرحان البعيري وكيل حسابات شركة الغزل ..

وعضو مجلس الإدارة المنتخب .. وعضو اللجنة السياسية.

وطلبة مرزوق هو الذي يعرفنا بالمعلومات الخاصة عن علية المدرسة التي يعرفنا بها عامر وجدي في الرواية عن ماريانا.

– بتأخذ ماهية عشرين جنيه وبيطلع لها قد تلاتين جنيه من الدروس الخصوصية وبيقولوا أبوها عنده عمارتين.

ولا ينسى طلبة هنا والحديث يدور بينه وبين حسني علام مثل الشاب من طبقته الارستقراطية أن يزيل كلامه بإحدى سخرياته اللاذعة.

– .. لو منك اتجوزها قبل ما الحكومة تتجوزها وتتجوز

أبوها.

والملاحظ دائمًا في المناظر التي تجمع بين طلبة وغيره، يكون طلبة هو الشخصية المسيطرة على المنظر. وفي هذا المنظر الأخير الذي يجمع بينه وبين حسني، يكون طلبة هو الأهم، يسرق الكاميرا منه كما يسرقها من الجميع حتى المنظر الذي يضمهم حول مائدة الإفطار حيث يقوم طلبة بتقديمهم إلى منصور فتصبح سيد المائدة وسيد المنظر كله. أما في المنظر الذي يجمعهم حول المذيع للاستماع إلى سهرة أم كلثوم فقد كان طلبة مرزوق بمثابة نجمه الوحيد.

وقد تضافر على إبراز بطولة طلبة مرزوق وسيادته على المناظر التي ظهر فيها الدور الجديد الذي يرسمه له السيناريو والإخراج الذي خصّه باللقطات المتوسطة والقريبة المتوسطة، وتمثيل يوسف وهبي القدير وحضوره الفاقع!

وهكذا يتحول طلبة مرزوق إلى قطاعي القديم، عميل السראי السابق المكره من المجتمع، المنافق، الخائف، الداعية للاستعمار الأمريكي، يتحول في الفيلم إلى بطل، محظوظ، لا تقصه الشجاعة في إبداء رأيه، يعبر عن وجهة نظر الجمّهور بانتقاده للانتهازية، ويحتل مركز الصدارة في النصف الأول من الأحداث على وجه الخصوص.

ونجيب محفوظ حينما قدم لنا هذه الشخصية إنما أراد أن يدين الطبقة التي ورث عنها طلبة مواصفاته المذكورة في الرواية. والفيلم إذ يبرئ منها مع الاحتفاظ لشخصيته بسمته الطبقية فقط يجعل منه

الشخصية جزئية غير ممثلة للطبقة، أو أنه يبرئ طبقته من هذه السمات! وهو في كلا الحالين يزور رأي كاتب الرواية الذي يدين طبقة ويدين طبقته.

— منصور باهي:

«إنه فتى رائع ولكنه يعاني داءً خفياً، وعليه أن ييرا منه»^(١) هذا هو رأي عامر وجدي في منصور باهي. ويشير هذا الرأي إلى إمكانية الدرامية الهائلة التي تحويها هذه الشخصية بما يعاينه من صراع داخلي عنيف بسبب الفجوة بين ما يراه وما يفعله.

ومنصور شاب في العشرينات جاء البنسيون بتوجيهه من أخيه بعد أن أصبح يعمل في إذاعة الإسكندرية مقولاً من إذاعة القاهرة وكان أخوه الأكبر الذي يحتل رتبة لواء من الشرطة وراء نقله ليبعده عن الارتباط بنشاطه السياسي العسكري في القاهرة.

وإذا كان داء منصور باهي خفياً على عامر وجدي فهو لا يخفى علينا لأننا نعلم عن منصور من الأحداث ما لا يعلمهما عامر وجدي. ومنصور نفسه يعرف ما يعانيه شعور حاد بالإثم لأنه خان أصحابه وتخلّى عنهم. يقول لدرية: «لا أكاد أتحرر من الإحساس بالذنب»^(٢). وفي لقاء آخر معها يقول لها ما يحدد لنا تصور شعوره بالذنب والألم معاً «أنا في رأي أصحابنا جاسوس وفي رأي نفسي

(١) ص ٢٧٨.

(٢) ص ١٦٤.

خائن»^(١).

ومنصور شديد القسوة من تأنيب نفسه «العنف يجري في الهراء، ولعله يصدر أصلاً عن ذاتي أنا»^(٢). وعندما قبض على أصحابه يقول، «كان يجب أن أكون معهم»^(٣).

ولذلك فعندما يعجب عامر وجدي من سقراط لأنّه يرجع السّم متجاهلاً فرص الهرب يعلق منصور على قوله: «أجل ورغم أنه لم يكن يعنيه شعوراً بالإثم أو الخطأ»^(٤) – وهو يعني نفسه بالطبع. فهو الذي يعنيه من الشعور بالإثم. لكنه لا يملك شجاعة سقراط ولذلك فهو يكره نفسه «إني أكره نفسي هذا ما يجب أن أصارحك به وعليك ألا تقتربي من رجل يكره نفسه»^(٥).

وعقدة الشعور بالخيانة هي التي تلون رؤيته للأمور وتتشل إرادته أحياناً وتکاد تدفع به إلى الانتحار في أحيان أخرى وأن يتراجع السّم الذي تجرعه سقراط رغم أنه لم يكن يعنيه شعوراً بالإثم مثله. لذلك فهو عندما يعلم بتخلي سرحان عن عشيقته يقول إنها خيانة أي أنها حال، ويصف شعوره نحوه بقوله «حنقت على سرحان ضمن حنقى على نفسي فلعته ألف لعنة»^(٦).

(١) ص ١٦٩.

(٢) ص ١٤٠.

(٣) ص ١٥٨.

(٤) ص ١٦١.

(٥) ص ١٨٨.

(٦) ص ١٦٧.

وعندما يتخلى سرحان عن زهرة يبصق منصور في وجهه:

— على وجهك ووجه كل وغد وكل خائن^(١). ثم يشتبك معه.

ويحمل منصور بأنه يقتل سرحان ثم يتبعه بالفعل، ويحدث أن يسقط سرحان وحده في الطريق. فيجري نحوه منصور ويضرره بقدمه في بطنه وعندما يعلم — فيما بعد — أن سرحان قد مات يعلن أنه قاتله وسلم نفسه للشرطة ليشرب السم ويستريح. ولكن القدر يأبى عليه إلا أن يعيش بعذابه. ذلك أنه قد ثبت من تقرير الطبيب الشرعي أن سرحان مات متجرأً.

ولكن عقدته تكشف عن تأثيرها الدرامي بأوضح ما يكون — قبل ذلك من خلال علاقته بدرية. إذ يندفع إليها بفعل حبه القديم لها لكن زوجها أستاذه. وقد قبض عليه وعلى مجموعته التي كان منها منصور نفسه. ومسألة منصور أنه لا يستطيع أن يوقف اندفاعه نحو درية، وفي نفس الوقت لا يكاد يتحرر من الإحساس بالذنب في علاقته بها. وعندما يقابل أحد زملائه يسأله ماذا يقولون عنه. وعندما لا يرد زميله يرد هو عنه بما يتوقع أن يقولوه «أنتي جاسوس، أنتي هربت في الوقت المناسب، ثم تسللت إلى بيت الصديق القديم»^(٢).

هي الخيانة إذن التي تسري في دمه.

— هناك شخص ينفص على صفوبي.

(١) ص ١٨٤.

(٢) ص ١٧١.

وتسأله زهرة:

— من هو؟

فيجيب وهو يقصد نفسه.

— شخص خان دينه.

وتحرك زهرة يدها مستنكرة، ويواصل منصور:

— وكان صديقه وأستاذه^(١).

ولأنه لا يريد أن يخون حبه ويخون مشاعره يطلب من درية الطلق لتقرن به. ولكنها عندما تأتي إليه وتحبره أن زوجها قد حررها من الارتباط به يرفض أن يواصل الطريق معها إلى نهايته لأنه لا يريد أن يخون صديقه وأستاذه. وهكذا يقع بين شقي الرحى لا يدرى ماذا يفعل وقد أطبقت عليه تهمة الخيانة ولم يعد له مفر منها: ما إن يخون صديقه. والواقع أنه لخوفه من الخيانة قد خان الاثنين معاً. وما هو فوق ذلك أنه مثل بهما ومثل بنفسه أيضاً. أنه فتى رائع حقاً، ولكنه يعاني داء.. خطيراً.

ولكن منصور باهى في الفيلم شيء آخر. وما يعاني منه في الفيلم غير ما يعاني منه في الرواية. وهو يعاني في الفيلم من تسلط شخصية الأخ الأكبر الذي يحل مكان الأب. فهو لا يكتفى بالتدخل لنقله من القاهرة إلى الإسكندرية وتوصية صاحبة البنسيون تليفونياً به كما في الرواية. وإنما يأتي معه حتى حجرته. والأهم من ذلك أنه يعلم في الفيلم — بعلاقة منصور بدرية فيسقط عليه ويأمره بقطع هذه

(١) ص ١٧٣.

العلاقة. ويختضع منصور لأمره ويرد درية خائبة، وطبعي أن يشعر منصور بالألم لانسحاقه أمام إرادة أخيه. ولكنه ليس الماً عظيماً. أنه ألم مراهق يرغب في التحرر من سلطة الأخ أو الأب. والمفروض أن منصور قد تجاوز هذه المرحلة، بحكم سنه وبحكم وضعه الاقتصادي والاجتماعي. لذلك يبدو تصرفه غريباً، وغير منطقي، أو أنه يبدو جباناً. وما هو بجبان. ولا يصح أن يكون كذلك.

وقد حول الفيلم بذلك شخصية منصور إلى شخصية أحادية بعد. بعد أن خلصها من صراعاتها الداخلية. ومن ثم خسر بناء شخصية درامية من الدرجة الأولى أو نكاد على غرار شخصيات عطيل ومكبت وهاملت – والأخير أقربها بتردداته من شخصية منصور – إذ لم يعد ما يعانيه منصور في الفيلم داءً داخلياً يتمثل في تمزقه بين أقطاب متعارضة من الاتجاهات النفسية، بل انحصرت أزمته من سيطرة أخيه التي يخضع لها على طول الخط بغير صراع حقيقي، ولا نجد لوجودها على هذه الصورة مبرراً واضحاً. وإن كان اختيار «عبد الرحمن علي» للقيام بدور منصور اختياراً موفقاً بسلامه وحركاته وسكناته الجديدة بتمثيل منصور الحقيقي في الرواية لا منصور الفيلم.

وإذا كان منصور الفيلم يذكر لدرية في لقائه الأخير معها أنه يرفض الارتباط بها حتى لا يخون صديقه. فإن فكرة الخيانة هنا تأتي مفعمة ومفاجئة تسمع بها منه لأول مرة. ولا يمكن أن تفسرها إلا بأنها مجرد حيلة لتبرير موقفه أمام درية وإخفاء حقيقة خصوصعه المخجل لسيطرة أخيه كما تدلنا عليه أحداث الفيلم السابقة، وكما يؤكده لنا دفاعه القصير عن نفسه ضد تهمة خصوصعه لأخيه.

— لا يا درية أنا مش آلة بيركها أخويا.
وفي لقائه الأخير معها تسأله عن سبب وجومه:
— حصل إيه.
فتصرخ منصور بلاوعي:
— أخويا كان عندي دلوقت، وعرف كل حاجة.
— ورأيه إيه.
فيفرد بعصبية واضحة:
— قلت لك يا درية ما يهمنيش رأيه هو مش حابتحكم في عواطفني
وشعوري.

كذاب... هذا هو الوصف اللائق بمنصور في الفيلم، ومدع كذلك، لأن تتابع الأحداث يدلنا على أنه آلة يحركها أخوه بالفعل، وأن أخيه يتحكم في عواطفه وشعوره حقاً، وكلامه نفسه - لو حللناه - شاهد على عكس ما يزعم وعلى أي حال فإن كاتب الحوار - وهو كاتب السيناريو أيضاً - لا يترك لنا فرصة لاستنتاج ذلك أو تخمينه بأنفسنا وإنما يؤكده أيضاً بخط عريض بما يصف على لسان درية وهي تقول لمنصور:

— أنت بتكذب على نفسك.. قول أن أخوك السبب.. قول إنك خائف.

وهكذا فإن الفيلم يدين منصور بمسالب أخرى. ويغير من شعورنا نحوه. فإذا كنا - في الرواية - نشارك عامر وجدي في إشراقه على منصور مما يعانيه من تمزق داخلي حاد نعرفه أكثر مما يعرفه عامر وجدي نفسه، فإن الشعور الذي يخلفه فيما فيلم نحو

منصور هو الاحتقار وحده. ويضاعف من احتقارنا له مضاجعته لزوجة صديقة وأستاذه المعتقل. وهو ما لم يذكر في الأصل.

ولا يعني ذلك أن الرواية لا تدين منصور. ولكن ما تدینه به غير ما يدینه به الفيلم.

منصور في الرواية متعدد خائن العزيمة يبحث عن الهدف ولا يجدنه، يشن إرادته عقدة الشعور بالذنب، وعلاقته بأخيه تمثل أحد أبعاد مأساته. أما في الفيلم فهو جبان خائن كذاب مدع. وعلاقته بأخيه هي مأساته الأساسية.

في الرواية، يمثل منصور صورة لقطاع كبير من شباب مجتمعنا الصناعي، أما في الفيلم فهو مجرد شاب ساقط. وهو ما تم أيضاً بالنسبة لشخصية حسني علام، مع فارق الخلاف بين الاثنين.

— حسني علام:

«لقد قذفت بي طبقي إلى الماء والقارب يميل إلى الغرق»^(١). هذا هو الوصف الدقيق لوضع حسني علام يأتي على لسانه نفسه. شاب ثري من أسرة إقطاعية يملك ١٠٠ فدان. طلب يد فريبيه فرفضت لأنه لا يملك شهادة.. والأرض على كف عفريت. ضاق بالإقامة في فندق سيسيل بالإسكندرية لأنه يذكره بقصة أسرته في طنطا، فانتقل إلى بنسيون ميرamar.

(١) ص ١٠٩.

يكره الشعر كما يكره سيرة الشهادات.. ويخشى – مثل طلبة مرزوق نزلاء البنسيون «سرحان متفع ومنصور غالباً مرشد، حتى العجوز – يقصد عامر وجدي – فمن يدري والمدام نفسها لا يبعد أن تكلفها جهات الأمن بنوع من المراقبة»^(١). أما طلبة مرزوق فهو «الوحيد الذي أضمر له حباً واحتراماً»^(٢) ويشاركه حسني الشعور بالجبن على مواجهة الآخرين برأيه «ثم ثبت بين رغبة ملحة في الظهور برؤني لأكون صادقاً مع نفسي ولو مرة واحدة في السهرة الطويلة. ولكن لم أفعل»^(٣). فالاثنان تجمعهما نفس الطبقة ونفس المشاعر تقريباً. وإن كان طلبة يمثل جيل الشيخ وحسني يمثل جيل الشباب.

عندما رأى زهرة قال عنها «أجمل مما يليق بخادمة أجمل مما يليق بسيدة»^(٤). ومع ذلك فهي عنده ليست أكثر من «خادمة ممتازة لملء الفراغ في شقني المستقبلة»^(٥). وعندما علم بقرارها التعلم قال لها:

– شدي حيلك، فعندما يتحقق مشروعك سأكون في حاجة إلى سكرتيرية^(٦).

(١) ص ١٠٠.

(٢) ص ١١٨.

(٣) ص ١٠٣.

(٤) ص ٨٩.

(٥) ص ١٠١.

(٦) ص ١١٤.

فهو رغم إعجابه بها لا يتخلّى عن نظرة الاستعلاء الطبقية لها. ولذلك فهو يتصوّر أنها «سوف تعشقني من النّظرة الأولى»^(١). ولا يفسّر صدّها له في البداية إلا كنوع من الدلال. ويلمع علاقـة الـورـد بينـها وبين سـرحـانـ فـيـكـلمـهـ عـلـىـ أـسـاسـ أـنـ يـشـارـكـهـ فـيـ حـبـ زـهـرـةـ! ويـأـتـيـ يـوـمـاـ مـخـمـورـاـ وـيـحـاـولـ الـاعـتـدـاءـ عـلـىـ زـهـرـةـ فـتـدـفـعـهـ عـنـهـ وـيـشـبـكـ مـعـهـ سـرحـانـ فـيـ مـعرـكـةـ.

يسهم في تحديد أبعاد شخصيته الأساسية علاقـةـ بـمـوـضـوعـاتـ ثلاثةـ،ـ الجنسـ،ـ الـجـنـسـ،ـ وـالـسـيـارـةـ وـالـمـشـرـوعـ التـجـارـيـ المـوـهـومـ.ـ ويـتجـسـمـ منـ خـلـالـ عـلـاقـةـ بـهـلـهـ المـوـضـوعـاتـ إـحـسـاسـهـ بـالـضـيـاعـ إـذـ يـتـخـذـهاـ مـارـابـ لـلـهـرـوبـ مـنـ أـزـمـتـهـ،ـ فـهـوـ يـزـعـمـ أـمـامـ الـآخـرـينـ بـأـنـ يـبـحـثـ عـنـ مـشـرـوعـ تـجـارـيـ يـسـتـغـلـ فـيـ ثـرـوـتـهـ لـكـنـهـ لـاـ يـيـذـلـ أـدـنـىـ جـهـدـ لـتـحـقـيقـ هـذـاـ الـمـشـرـوعـ الـذـيـ يـحـلـمـ بـإـلـىـ أـنـ يـأـتـيـ لـهـ الـمـشـرـوعـ صـدـفـةـ عـلـىـ لـسانـ صـفـيـةـ بـأـنـ يـشـتـريـ الـمـلـهـيـ الـذـيـ تـعـمـلـ فـيـ يـتمـ بـوـاسـطـتـهـ الـاتفاقـ الـمـبـدـئـيـ مـعـ الـخـواـجاـ لـيـحلـ مـحلـهـ.

وهـكـذـاـ يـتـمـخـضـ الـمـشـرـوعـ -ـ عـلـىـ حـدـ قـوـلـ الـدـكـتـورـةـ لـطـيفـةـ الـزيـاتـ عـنـ مـاخـورـ يـجـسـدـ هـلـاـكـ الـمـعـنـويـ^(٢).

والـجـنـسـ وـسـيـلـةـ أـخـرـىـ لـلـهـرـوبـ مـنـ الـمـلـلـ الـذـيـ يـحاـصـرـهـ حتـىـ أـنـ عـنـدـمـاـ ضـاقـ بـجـلـسـتـهـ مـعـ نـزـلـاءـ الـبـنـسـيـونـ لـيـلـةـ غـنـاءـ أـمـ كـلـثـومـ،ـ يـنـطـلـقـ بـسـيـارـتـهـ فـيـ مـنـتـصـفـ الـلـيـلـ إـلـىـ قـوـادـةـ عـجـوزـ فـيـ الـخـمـسـيـنـ وـلـاـ يـجـدـ

(١) ص ٨٩.

(٢) ص ١٧١ الـهـلـالـ فـيـرـاـيـرـ ١٩٧٠.

غيرها فيدفعها إلى حجرتها وهي تعذر عن عدم استعدادها فيرد عليها:

— لا أهمية لذلك، ولا أهمية لشيء^(١).

وفي يوم آخر لا يجد ما يعمله فيتقلل من قوادة إلى أخرى وكل منهن تقدم له أطيب ما عندها وأخيراً يأخذ واحدة ويمارس معها الجنس في الطريق العام خارج المدينة تحت المطر.

— «ألا تودين أن تخرجي اللسان للدنيا ومن عليها وأنت في حماية هذه القضية الكونية؟»^(٢).

والواقع أنه هو الذي يريد أن يخرج لسانه للدنيا التي أخرجت لسانها له.

وعلاقة حسني علام بسيارته علاقة فريدة تجعل منها شخصية أساسية من الشخصيات التي يتعامل معها.

— قبلة؟ صاروخ؟ فكرة جنونية؟ كلا إنها سيارة الأحمق، يا للشيطان إنه حسني علام^(٣).

هذا هو تعليق منصور باهي عندما فوجيء في الطريق باندفاع سيارة حسني.. وحسني دائم الاندفاع المجنون بسيارته الفورد «بلا هدف معين سوى رغبته الأبديّة في التجوال..

(١) ص ١٠٤.

(٢) ص ١١٢.

(٣) ص ١٥٢.

والسرعة^(١).

إن سيارة حسني علام لا تنقله فقط إلى مصادر المتعة في البيوت السرية، وإنما تمثل هي نفسها مصدراً للمتعة «ولكي أستمتع بأكثير قدر من السرعة الجنونية بلا عائق اتجهت إلى الطريق الصحراوي فانطلقت فيه بسرعة مائة وعشرين كم، مقدار ساعة، ثم رجعت بنفس السرعة»^(٢) كما أنها وسيلة للهروب من الضيق عندما يلم به كما فعل عقب أحداث مقتل سرحان «صممت على غسل رأسى بجولة من جولاتي الانطلاقية»^(٣)

وجنون السرعة، والإغراء في الجنس، وادعاء البحث عن مشروع لـ«إيهام بالقدرة على العمل هي ردود أفعال حسني العرضية إزاء إحساسه بالضياع الذي عمل على تكوينه: فشله في الزواج، وعدم حصوله على شهادة، وعدم الاطمئنان في الاعتماد على الأرض ك Kund للحياة، وإشراف طبقته على الانهيار». وبذلك تكشف الرواية عن أزمة حسني علام وتقدم لنا من خلاله صورة إنسانية متکاملة لها أبعادها المتعددة تمثل نموذجاً آخر من نماذج الشباب الضائع في مرحلة معينة من تاريخ مجتمعنا.

أما الفيلم فقد أسقط عن الشخصية كل أبعادها تقريباً ولم يحتفظ منها بغير ما يهمه لاجتذاب الجمهور وهو اهتمام حسني

(١) ص ٩٦.

(٢) ص ١١٤.

(٣) ص ١٣٥.

بالجنس . وذلك بعد أن أضفى عليه – كما فعل مع طلبة مرزوق – شيئاً من خفة الدم يدعهما تمثيل الممثل الكوميدي أبو بكر عزت . كما خلصه من حذره وكراهيته للآخرين . ولم يذكر الفيلم فشله في الزواج أو إخفاقه في الحصول على شهادة ولم يتطرق إلى مسألة المشروع سوى مرة ، ولم يكن لها أي صدى على الأحداث أو على شخصيته . وأما عن علاقته الفريدة بسيارته فهي مفقودة تماماً .

ويبدو حسني في الفيلم وكأنه لا يعاني شيئاً على الإطلاق مجرد شاب ثري يعيش كما يهوى . ولا نجد تبريراً لنشاطه الجنسي الزائد ، اللهم إلا إذا كان الشراء – في حد ذاته – تبريراً كافياً لذلك . وخسر الفيلم بذلك طابع الشخصية الإنساني الحي كما خسر الجانب الدرامي منها ، وفشل في أن يجعل من حسني علاماً ممثلاً لضياع فئة أخرى من شباب مجتمعنا . وأصبح لا يمثل إلا نفسه .

وقد سبق أن ذكرنا قيمة فن السينما في خلق علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء لم يسبقه إليها فن آخر . وقد قدمت الرواية للفيلم فرصة نادرة للإفادة من هذا النوع الجديد من العلاقات يتمثل في علاقة حسني بسيارته . وكان جديراً بالفيلم أن يفيد من هذه العلاقة في تقديم بعض المشاهد السينمائية الخالصة .

وأرجو أن يتذكر القارئ معى مشهد السيارة الشاعري من أول فيلم «رجل وامرأة» كنموذج على استخدام السيارة سينمائياً . أما فيلليني فيقدم لنا نموذجاً أقرب إلى موضوعنا في الجزء الخاص به من فيلم «قصص متنوعة» . ونقصد بالتحديد المشهد الأخير حينما يتسلم البطل سيارته بعد أن وصل إلى قمة أزمته النفسية ، فينطلق بها وينطلق في جنون يؤدي إلى الموت . وكان أقوى مشاهد

الفيلم تأثيراً.

ولم يكن جنون حسني في اندفاعه بسيارته أقل من جنون بطل فيلليني بل أن علاقة حسني بسيارته - في الرواية - كانت أكثر ثراءً من علاقة بطل فيلليني بسيارته التي لم يحصل عليها إلا في نهاية الفيلم. ومع ذلك لم يستطع الفيلم «ميرامار» أن يفيد من هذه العلاقة وأسقطها من حسابه تماماً من البداية.

— سرحان البحيري:

تجذبه زهرة إلى التزول في البنسيون. رآها مرة في محل البقالة فلفت نظره. «سارت في طريقها فسرت وراءها. ولا غاية لي إلا تحية الجمال ذي العبير الريفي الذي أحبه»^(١) وفي البنسيون يقدم لها نفسه:

— محسوبك سرحان البحيري يا زهرة..

فلم تملك أن سالت:

— بحيري؟

— من فرقاصة بالبحيرة.

كتمت ضحكة وهي تقول:

— أنا من التريادية^(٢).

وتميل إليه زهرة من البداية، وتستسلم لغزله وأحضانه

(١) ص ٢٠٤.

(٢) ص ٢١٦.

كان ينظر إليها «بعين صفر تود أن تشدها إليها إلى الأبد»^(١) لكنه لا يلبي أن يقع في حبها فيقاوم «شعرت أن الحب يجرني معه إلى هاوية فقررت قدمي في الحافة رامياً بثقلتي إلى الوراء»^(٢).

يدعوها إلى زيارته ليلاً فترفض. يطلب منها الإقامة معه في مسكن خاص فتلمح له بالزواج. ولكنه يرى «الحب عاطفة يمكن معالجتها على نحو آخر، أما الزواج.. إذا لم يرفعني من ناحية الأسرة درجة فما جدواه»^(٣).

نفعي. انتهازي، له تطلعات طبقية.

يكشف من البداية عن نوعية تطلعاته وهو يسأل صديقه مستنكراً: «خبرني بالله عن معنى الحياة بلا فيلا وسيارة وامرأة؟»^(٤).

وبدافع في اتجاهاته التفعية الانتهازية التطلعية يصادر حبه لزهرة ويقنع نفسه بالزواج من مدرستها عليه – دون عاطفة – لأنها تحقق له نفعاً أكبر بوظيفتها وأسرتها.

وتمثل هذه الاتجاهات إطاره الأخلاقي الذي يتحرك داخله ويحدد علاقته الآخرين وما يؤمن به من مبادئه.

(١) ص ٢٠٥

(٢) ص ٢٣١

(٣) ص ٢٣٨

(٤) ص ٢٠٧

كان وفدياً قبل الثورة. ومع الثورة تحول إلى اشتراكي ونفذ داخل منظماتها السياسية.

لا يطمئن إلى طلبة مرزوق ومع ذلك فهو يتبادل معه الحديث ويحرص على احترامه ومجاملته والتودد إليه «شيء في أعماقه قال لي أنه لا يمكن أن يكون خالي الوفاض تماماً»^(١).

كما يتودد إلى حسني علام أملأ في أن يعمل معه في مشروعه الموهوم . . . وأنا قد أكره فكرة طبقته ولكنني أفتتن بأي شخص منها إذا ساقته الظروف الممتازة إلى صحته^(٢). وعندما يهاجم حسني حبيته زهرة وهو مخمور يحاول سرحان أن يتدخل بحساب: «أردت أن أنقذها بلا فضيحة، ومع الإبقاء على علاقتي بحسني»!^(٣).

وعندما يعلم أن لعلية أخ في السعودية لا يفوته أن يسألها «أمن الممكن أن يرسل لنا بعض البضائع النادرة من هناك؟»^(٤).

وطبيعي أن تنتهي اتجاهاته الانحرافية نحو الجريمة حيث يدبر مع صديقه المهندس «علي بكير» مؤامرة لسرقة حمولة لوري بالغزل من الشركة التي يعملان بها.

(١) ص ٣٢٧.

(٢) ص ٢٥٠.

(٣) ص ٢٥٤.

(٤) ص ٢٥٤.

لما يخلق الله الجناء من أمثالك؟^(١).

وهكذا قالت له زهرة بعد أن بصقت في وجهه عندما اكتشفت خيانته لها.

كما قالت له:

— وغد حقير.. غور في ألف داهية^(٢).

و«غار» سرحان البحيري. فقد اكتشفت الجريمة، ولم يكن له مفر من الانتحار.

كان سرحان البحيري أقرب شخصيات الفيلم إلى الأصل. فقد احتفظ له الفيلم بكل سفالته. وزاد عليها ابتزازه لأموال عشيقته السابقة صفية حيث رأيناها عقب زيارته الأخيرة لها يطلب منها عشرة جنيهات بحجة أنه نسي محفظته وترد عليه:

— ديمًا كده تنسى.

رغم أن سرحان في الرواية يبرئ نفسه من هذه التهمة بالذات «كانت حياتنا مشتركة بكل معنى الكلمة عدا المجاملات التي كانت تنفعني بها من المناسبات والتي عجزت — لظروفي الخاصة — عن ردتها. غيري آخرون يستغلون عشيقاتهم استغلالاً فاحشاً»^(٣).

أما عن علاقته بزهرة. فقد كانت عين سرحان البحيري إليها في

(١) ص ٢٥٤.

(٢) ص ٢٥٠.

(٣) ص ٢١٤.

الفيلم تkan أن تكون «عين الصقر» حقيقةً. وقد قام بدوره يوسف شعبان الذي سبق أن قام بدور مماثل تقريباً – وكان أول أدواره الناجحة – مع حسن الإمام، وهو دور قواد في زفاف المدق المأخوذ أيضاً عن رواية نجيب إن كان قواد زفاف المدق يصطاد حميدة ليقدمها إلى جنود الاحتلال، فإن سرحان البحيري في ميرamar يحاول أن يصطاد زهرة لنفسه. وفي الحالين يريد أن يستغلها لحسابه الخاص دون مقابل باسم الحب والزواج.

ولكن شخصية سرحان أكثر ثراء من شخصية قواد زفاف المدق. وهو لا يلبث أن يقع في حب زهرة بالفعل. ورغم أنه يقاوم حبه ويذوس عليه ليتحقق أطماءه. ورغم أن زهرة بصفتها في وجهه عندما علمت بخيانته لها فإنه يعترف «لم أبراً تماماً من حبها، وهو العاطفة الصادقة الوحيدة التي خفق بها قلبي الممزق الأهواه»^(١).

ويكشف لنا من الشرح في نفسية سرحان عن الجانب الإنساني منها الذي لا يزال يخنق داخله، ولكنه يختنقه فيختنق نفسه. وقد أغفله الفيلم تماماً لأنه أراد – كما يبدو – أن يدبح سرحان بلا شفقة ولا يشبعه بغیر لعنات طلبة مرزوق وسخرياته اللاذعة منه.

— عامر وجدي:

وفدي قديم «كان له من الرجاء جانب يرده الأصدقاء، ومن

(١) ص ٢٥٧.

الخوف جانب يتجنبه الأعداء»^(١).

وكان صحيفياً من أصحاب البلاغة. ولكن زمن البلاغة ولئن «هل عندك عبارة تصلح لراكب الطيارة»^(٢) هكذا اعترض رئيس التحرير على كتابته.

وكان أزهرياً رموه بالإلحاد لأنه أشترك في تخت مطرب ذات لبلة. وطرد من الأزهر. وعندما تقدم للزواج رفض طلبه لنفس النهاية.

جاء إلى البنسيون بعد أن أحيل على المعاش، يجتر ذكريات شبابه.

هو الذي يفتح الباب لزهرة. وهو الوحيد الذي يودعها في النهاية، وطوال الأحداث يعاملها بمحنة أبي. يسدي لها النصيحة. ويهديها قلماً وكراسةً عندما يعلم بعزمها على التعلم ويعرض عليها مساعدته، ويقف إلى جانها في أزمانها ويختلف عليها من أطماء الآخرين.

— إني في الواقع أحبك وأخاف عليك.

— أنا فاهمة.. لم أعرف رجلاً مثلك منذ أبي. وأنا أحبك أيضاً^(٣).

ولذلك كان عامر وجدي موضع سرها. وعنه نعرف كثيراً من

(١) ص ١٣.

(٢) ص ١٤.

(٣) ص ٥٨.

بارها. وأخبار غيرها من نزلاء الفندق. وهو يعامل الجميع بصدر رحب بعد أن رفع عنه عامل السن – وقد بلغ حوالي الشهرين – مشاعر الكراهة للآخرين. وعنه يقول منصور باهي «تبين لي أن عامر وجدي هو أعظم الحاضرين فتنة وأحقهم بالتقدير والحب»^(١).

وعامر وجدي لا يشارك في أحداث البنسيون وإنما يقوم في الرواية بدور الراوي. هو مؤرخ أحداث ميرamar المحايد. أو أنه أقرب شخصيات الرواية لأن يقوم بهذا الدور. يحتل جزءين من الرواية أولها وأخرها. يسرد فيما ما يراه من الأحداث داخل البنسيون، ويعلق عليها. إما بطريق مباشر أو غير مباشر، بالارتداد إلى ذكريات سابقة أو تلاوة آيات معينة من القرآن.

إن عامر وجدي خلال السرد يرتد إلى أحداث سابقة من ذكرياته الخاصة تفجر بمقابلها معاً ما يجري من أحداث معان جديدة. وبعض ما يتذكره يرتبط مباشرة بتاريخنا القومي مما يؤكده دوره في الرواية كمؤرخ. ويصبح هو نفسه جزءاً من تاريخنا. في حدشه مع ماريانا مثلاً عن أزمتها عام ١٩٢٥ التي أجبرتها على افتتاح البنسيون يتذكر أزمة الزعيم مع الملك في نفس العام. وعندما تأتي زهرة البنسيون تاركة القرية وراءها يتذكر أمه التي رفضت أن تنتقل معه إلى القاهرة.. وهكذا.

ويلجأ عامر وجدي إلى القرآن بين حين وآخر يتلو بعض آياته

(١) ص ١٥٠.

وتعمل هذه الآيات كمدخل لما يليها من أحداث أو تعليق لما سبق منها. ونضرب مثلاً على ذلك الآيات التي يتلوها مع قدول طلبة مرزوق «يا عشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا لا تنفذون إلا بسلطان»^(١).

وعقب الأحداث الأخيرة لمقتل سرحان واعتراف منصور بقتله وغموض الموقف كله يتلو عامر وجدي «... أو كظلمات في بحر لجي يغشاه موج من فوقه موج من سحاب ظلمات بعضها فوق بعض»^(٢).

ولكن دور عامر وجدي في الفيلم ينقص حتى يكاد أن يتلاشى تماماً. فلم نعد نرى الأحداث من وجه نظره أو من وجهة نظر غيره. وقد اختار الفيلم - وله الحق في ذلك - وجهة النظر الموضوعية في سرد الأحداث، على خلاف الرواية التي كانت ترويها من وجهات نظر ذاتية. كما تخلص الفيلم من الارتداد إلى ذكرياته السابقة. وقد نجد للفيلم الحق في ذلك أيضاً ولكن لما سحب منه دوره في التعليق على الأحداث وأسنده إلى طلبة مرزوق؟ وأخذ التعليق بالطبع شكلآ آخر يتفق وشخصية طلبة مرزوق.

أما المصحف الذي رأيناه في يد عامر وجدي في الفيلم لم يكن أكثر من مجرد إكسوار وليس له أهمية تعبيرية فيما عدا المشهد الأخير حيث نسمعه وهو يودع زهرة بنظراته يختتم الفيلم بنفس

(١) ص ٢٢.

(٢) ص ٢٦٩.

الآيات التي اختتم بها الرواية «الرحمن، علم القرآن، خلق الإنسان
علمه البيان...».

وهكذا لم يعد في الفيلم من شخصية عامر وجدي الزاوية غير شبحها وإن احتفظ له بمشاعر الأبوة نحو زهرة لكنها بقيت في الظل. ودوره الأساسي في الفيلم ينحصر في إتاحة الفرصة لطلبة مرزوق كي يلقي بتعليقاته الساخرة للجمهور من خلال حديثه معه.

— محمود أبو العباس:

برجوازي صغير يبيع الجرائد ويأمل أن يتسع في تجارته بشراء مطعم بيتوتي. ويعرض عليه سرحان أن يشاركه فيرفض.

— كلا، لا أحب الشركة، ولا أريد للمطعم أن يكبر فلفت نظر الحكومة^(١).

ويطمع محمود أبو العباس من الزواج من زهرة:
— هي زبونة يومية، لم نطرق الموضوع صراحة، ولكن خير من يفهم النساء^(٢).

ويقول له سرحان بأنها عنيدة وأبية النفس فيرد عليه بنفس الثقة:
— إنني أعرف الدواء لكل داء^(٣).

ولكن زهرة ترفضه عندما يتقدم إليها عن طريق ماريانا. والسبب

(١) ص ٢١٠.

(٢) ص ٢٤٥.

(٣) ص ٢٤٦.

قوله لعامر وجدي :

— سأعود معه إلى مثل حياة القرية التي هربت منها^(١) .

أما كيف استطاعت أن تستنتاج هذا الرأي. فقد سمعته مرة يقول لأحد أصدقائه :

— .. فكل امرأة حيوان لطيف بلا عقل ولا دين، والوسيلة الوحيدة التي تجعل منهن حيوانات أبغضها هي الحذاء^(٢) .

يشتبك مع سرحان لأنه — كما قال له حسني — عشيق زهرة ولكنه يتصالح معه في النهاية، ويدعوه للعشاء على حسابه في مطعمه الجديد. مطعم بنويتي السابق. ويقبل سرحان الدعوة.

وهكذا تربط الرواية بين محمود أبو العباس وسرحان البحيري الذي يماثله في تطلعاته وتضممه نفس الطبقة. والرواية إذ تختار له أن يحل محل الخواجا تشير إليه بإصبع الاتهام.

ولكن للفيلم الذي يفرق في إدانة سرحان بلا رحمة يحاول أن يرفع عن محمود أبو العباس اتهاماته أو يظن ذلك بأن جعله يعتذر لزهرة عن رأيه في المرأة. وبدل أن يشتري مطعم بنويتي يفتح مكتبة ويستبدل الجلابة بالقميص والبنطلون ويزعم أنه التحق بمدرسة ليلية ليتعلم مثل زهرة.

وقد أجرى الفيلم هذه التغييرات ليجعله جديراً بالزواج من زهرة. غير أن هذه التغييرات لم تخلق منه شخصاً آخر. فقد احتفظت

(١) ص ٧١.

(٢) ص ٧١.

له بنفس الطبقة ونفس التطلعات. ولا يغير من ذلك استبدال مطعم بنوتي بالمكتبة وإن كنا نفقد في الحالة الثانية القيمة الرمزية لـ«الحلال».
محمود محل الخواجا.

وأقتناع زهرة به في النهاية لا يزور رأي نجيب محفوظ في روایته فقط، وإنما هو إلى جانب ذلك في حدوده الجزئية، يمثل بالنسبة للرواية ككل. الغاية التي تنتهي إليها بقية التزويرات العديدة السابقة. لا يصبح الخلاف بين الفيلم والرواية خلافاً في التفاصيل التي تشكل المغزى وإنما هو قلب للمغزى رأساً على عقب، كما يتبيّن لنا ذلك تواً عندما نعرف من هي زهرة؟ وما هي قضيتها؟

— زهرة:

قد يعجب قارئ الرواية عندما يجد أن زهرة التي تدور حولها الأحداث الأساسية للرواية، وترتبط بها كل الشخصيات، لا تعرف عليها من خلال حديثها الذاتي كما تعرفنا على شخصيات الرواية الأربع الرئيسين (عامر وحسني وسرحان ومنصور باهي) وإنما تعرف عليها من خلال وجدان الآخرين وهم يرون علاقتهم بها وعلاقتها بهم «ولعل سر هذا — على حد قول محمود أمين العالم — إنها رمز أكثر منها حقيقة»^(١).

«إنها رمز مصر الباحثة عن سند، عن حب، عن استقرار، عن

(١) ص ١٣٢ تأملات في عالم نجيب محفوظ — محمود أمين العالم.

سعادة»^(١).

فهي مصر حين تطالب بالكرامة.

«أمن العيب أن أطلب لنفسي حياة كريمة»^(٢).

وهي مصر حين تتمسك ب موقفها:

«صفاء الحب. التعليم. النظافة. الأمل»^(٣).

وهي مصر حين تطالب بحريتها:

«أنا حرّة ولا شأن لأحد بي»^(٤).

وهي مصر حين تقرر رفع الفوارق الطبقية:

«كلنا أبناء حواء وأدم»^(٥).

وهي مصر في كل ما تقوله. وفي كل ما تفعله وحتى حينما تقول:

«ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله ما دمت لا أستطيعه»^(٦).

وعندما يقول لها عامر وجدي رداً على كلامها بتغيير الدنيا:

«الدنيا اتغيرت ولكنهم لم يتغيروا بعد»^(٧).

يشير بذلك في الواقع إلى مأساة مصر في أبنائها بينما كان يعني سرحان البهيري.

ويؤكد رمزيتها طمع الجميع في احتوانها ابتداء من زوج اختها

(١) ص ١٢٨ المرجع السابق.

(٢) ص ٧٢ مير Amar.

(٣) ص ٦٩.

(٤) ص ٦٨.

(٥) ص ٦٤.

(٦) ص ٦٧.

(٧) ص ٦٤.

إلى جدها في القرية إلى كل شخصيات البنسيون وحتى بائع الجرائد خارجه فيما عدا المناضل القديم عامر وجدي الذي أحبها بقلب الألب.

ولكل شخصية من هذه الشخصيات نمط يرمز إلى طبقة أو فئة أو قيمة معينة مثل الرجعية والإقطاع والاستعمار والانتهازية والخيانة وغيرها من القيم التي تعاني منها مصر وتناهضها.

والرمز عند نجيب محفوظ كما هو عند كل كاتب كبير لا يفرض نفسه على الواقع وإنما ينبع عنه. ولذلك تحتفظ زهرة كما تحفظ كل الشخصيات الأخرى، وكل أحداث الرواية بمستواها الواقعى العي ب بكل نبضاته الحارة. وكل كلمة مما سبق تنبثق تلقائياً عن السياق وشخصياته التي لا يساورنا الشك لحظة في واقعيتها.

وزهرة فلاحة شابة مات عنها أبوها وأراد زوج اختي أن يأكلني فزرعت أرضي بنفسي^(١) ثم أراد جدها أن يبيعها بالزواج إلى رجل من عمره فتركت لهم القرية ورحلت إلى الإسكندرية لتعمل في بنسيون ميرamar. وكان أبوها يأخذها معه إلى هذا البنسيون ليبع الجبن والزبد. وعندما جاء زوج اختها مع زوجته لاستردادها رفضت زهرة بacsar العودة معه إلى القرية.

— لن أرجع ولو رجع الأموات — .
فقد قررت زهرة أن تملك مصيرها.

(١) ص ٤٢.

أنا حرة ولا شأن لأحد بي^(١).

وزهرة إذ تنشد حريتها شأنها شأن مصر. تدخل في صراعات ضد الاستغلال ذلك الصراع الذي بدأته في القرية وتواصله في المدينة برد طلبة مرزوق عن مداعباته الداعرة، والدفاع عن نفسها ضد محاولة حسني الاعتداء عليها، ورفض وصاية ماريانا عليها بالتساهل مع الزبائن والاستسلام لمداعباتهم.

وهي ترفض طلب يدها من محمود أبو العباس لأنها ترى بصيرتها «سأعود معه إلى مثل حياة القرية التي هربت منها»^(٢). وتكتشف زهرة ارتباط حريتها بالعلم فتقرر: «لن أبقى جاهلة». «سأتعلم بعد ذلك مهنة.. فلن أبقى خادمة»^(٣).

وتتنازل بالفعل عن جزء من أجراها البسيط تدفعه للمدرسة التي تبدأ في تعليمها.

ويعين زهرة في نضالها إمكانيات ثلاثة هي: القوة البدنية، والذكاء، والثقة بالنفس. وهي كل حالة من هذه الحالات تفوق ما يتصوره الآخرون عنها. فسرحان يقول:

— «لم أنصور أنها معترزة بنفسها لذاك الحد»^(٤).

(١) ص ٦٨.

(٢) ص ٦٨.

(٣) ص ٧١.

(٤) ص ٢٣٩.

وكانت ماريانا أول من اكتشف ذكاء زهرة وقوتها من أول يوم عملت في زهرة لديها.

— البنت مدهشة يا عامر بك، مدهشة، ذكية قوية، من مرة واحدة تعرف المطلوب.

ويفاجأ عامر وجدي بقوتها عندما يراها وهي تدافع عن نفسها ضد اعتداء صافية عشيقة سرحان السابقة التي أرادت أن تتحرش بزهرة.

— إنك ملاكمه جباره يا زهرة^(١).

أما طلبة مرزوق فيقول عنها بعد تجربته الفاشلة معها:

— «قطة متواحشة، لا يغرك منظرها في الفستان، وجاكتة العدام الرمادية، إنها قطة متواحشة»^(٢).

ويصف سرحان البحيري معركتها معه في النهاية عندما اكتشفت خيانته فيقول:

— انقضت عليّ ولطمتي على وجهي بقوة مذلة.. فقضت على يدها بقسوة ولكنها انتزعتها بعنف ولطمتي للمرة الثانية. فقدتوعيي فانهلت عليها ضرباً وصفعاً وهي تبادلني الضرب والصفع بقوة فاقت تصوري^(٣).

وعندما يقول لها عامر وجدي مشفقاً عليها عقب محاولة حسني

(١) ص ٢٣١.

(٢) ص ٦١.

(٣) ص ٤٧.

علام الاعتداء عليها:

— الحق أن المكان لا يليق بك.

ترد عليه:

— بوسعي دائمًا أن أدفع عن نفسي وقد فعلت^(١).

الوحيد الذي استطاع أن يخدعها سرحان البخيري ولم تستطع
أن تكتشف كذبه.

— هل تبين لك كذبه؟

— كلا أنه يحبني أيضًا، ولكنه يتكلم دائمًا عن العقبات.

— ولكن ما ذنبك أنت يجب تعرفي لنفسك طريقةً.

— ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله ما دمت لا أستطيعه^(٢).

وعندما تدرك أنه يتهرب من الزواج بها تبتعتم بغضب مكتوم:

— يجب أن أندم على حبي لك^(٣).

ولكنها لا تستطيع أن تزع حبه من قلبيها.

— إني أحبك. خطأ لا حيلة لي فيه^(٤).

ولكن عندما تعلم بخيانته فإنها تلقطه:

— وغد حقير غور في ألف داهية^(٥).

ومع ذلك فقد صعقت — على حد قول ماريانا — عندما سمعت

(١) ص ٢٥٥.

(٢) ص ٧٦.

(٣) ص ٦٧.

(٤) ص ٢٣٥.

(٥) ص ٢٣٦.

بخبر موته.

ولا تسمع ماريانا بيقانها بعد أن أصبحت تتشاءم منها. ويحاول عامر وجدي أن يتدخل لبicanها بالبنسيون ولكن ماريانا أصرت على رأيها بعناد.

«من الناحية الأخرى صارحتني زهرة بأنها لن تقبل البقاء حتى لو عدلت المدام عن رأيها»^(١).

ويعيد عامر وجدي عليها نصيحته بالزواج من محمود أبو العباس أو الرجوع إلى القرية ولكنها ترفضهما. ويسألاها عامر وجدي:

— ماذا أعددت للمستقبل؟
— كالماضي تماماً حتى أحقق ما أريد^(٢).

وتترك زهرة البنسيون «وقد أنضجتها الأيام الأخيرة أكثر مما أنضجتها أعوام العمر السابقة»^(٣). وفي أذنها همسة عامر وجدي:

— «ثقي من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود»^(٤).

وقد عرفت زهرة تماماً من خلال رحلتها إلى بنسيون ميرامار من

(١) ص ٢٧٢.

(٢) ص ٢٧٨.

(٣) ص ٢٧٨.

(٤) ص ٢٧٩.

لا يصلحون لها. وكل من قابلتهم لا يصلحون. وحتى عامر وجدي نفسه - رغم حبه لها - لا يملك حتى اداء النصيحة الصائبة. فقد لعب دوره - فيما مضى - وانتهى.

أما الفيلم فقد اختار لها الزواج بمحمود أبو العباس. والواقع أن هذا الزواج جاء نهاية منسقة مع المقدمات السابقة لأحداث الفيلم. ومع ما تم من تغييرات في الشخصيات. ومنها شخصية زهرة، وهي ما يهمنا الكشف عنه الآن.

وقد عمل كاتب السيناريو على لي عنق زهرة من البداية. فأول ما يلفت نظرها عند أول نزولها الشارع في المدينة هو فستان في فترينة تطمع في الحصول عليه «الستات عندنا في البندر كلهم لابسين فساتين وستات اسكندرية ما هم لابسين فساتين برضه».

ويحدد هذا الطموح من البداية الوجهة الجديدة التي أخذتها شخصية زهرة. وطبعي أن أي فتاة يمكن أن يلفت نظرها هذا الفستان أو ذاك. ولكن عندما تختار في عمل فني حدث ما يصبح الحدث أكبر من كونه مجرد مشارع عادية ويحمل دلالة معينة تبرر أهمية اختياره من بين العديد من الأحداث الأخرى الممكنة. ويحد هذا الاختيار ولا شك من امتداد شخصية زهرة إلى أبعاد رمزية تمثل بها مصر. خاصة أن تبرير اهتمامها بارتداء الفستان - في حوارها السابق - لا يرتفع إلى أكثر من رغبتها في تقليد سبات البندر وستات اسكندرية ولا يحمل أي قيمة إيحائية كان من الممكن أن يحملها.

ومع تقدم الأحداث يتتأكد لنا هذا المعنى عن شخصية زهرة التي يخلصها الفيلم من أبعادها الرمزية ويحوّلها إلى مجرد فلاحة ساذجة

هربت من القرية.

ويبرز التواه شخصية زهرة أكثر ما يبرز في علاقتها بسرحان البحيري. عندما يعدها بالزواج مثلاً تقول له:

— أنا مالقش لمقامك.. ده انت من توب وأنا من توب.

ويحاول سرحان أن يتقرب إليها:

— ما تقوليش كده أنا فلاح زيك وعيتني ذي عيلتك،

فচصر على تحقرن نفسها:

— ده أنا خدامه وانت بيه ومقامك كبير.

فأين هذا الشعور بالدونية من شعور زهرة بالعزّة في الرواية التي يُعرف بها سرحان نفسه «لم أتصور أنها معتزة بنفسها إلى ذاك الحد».

وأين هذا من قولها بخصوص علاقتها بسرحان على وجه التحديد.

— كلنا أبناء حواء وأدم.

— هذا حق ولكن..

— الدنيا تغيرت أليس كذلك؟

ولكن يبدو أن الفيلم لا يؤمن بأن الدنيا تغيرت. ويرتد بزهرة التي تعيش عصرها وتعاني من صراعاته إلى عصر السادة والعيid.

ويؤكد وعي زهرة بالعصر في هذه الناحية بالذات سخريتها من طلبة مرزوق:

— يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشوات^(١).

ولكن زهرة في الفيلم لا تعرف أن عهد الباشوات قد مضى. أو أنها لا تعرف بذلك. وهو ما يوصي بها فوق ما سلف بالتلخف أيضاً. بالإضافة إلى أنه يقطع علاقتها بمستواها الرمزي في الرواية.

وزهرة التي ترفض وصاية أحد كما تدل عليه كل تصرفاتها في الرواية تفرض على نفسها مختاراة وصاية سرحان في الفيلم.

— كنت حافظ من البنسيون بالليل وأهج.. لولادك.. قلت
لما أقول لك..

وهو ما ينافض أيضاً شعورها بالثقة بالنفس ويوصي بها بالخففة.

وقارن بين قول زهرة لسرحان في الفيلم عن سبب تعلمها:

— باتعلم عشان أبقى زي كل السنات وما تخجلش مني.

وقولها لعامر وجدي عندما يسألها عن فائدة العلم فترد عليه في الرواية:

— سأتعلم بعد ذلك مهنة. فلن أبقى خادمة.

في الرواية العلم وسليتها إلى التحرر. أما في الفيلم فهو وسليتها إلى الزواج من سرحان. وشتان بين الهدفين. وبقدر اتساع الهوة بين الهدفين يتسع الخلاف بين زهرة الفيلم وزهرة الرواية وهدف زهرة في الرواية لا يتعارض مع احتواء هدفها في الفيلم لأنه أكبر وأشمل منه. ولكن هدفها من العلم في الفيلم وهو الزواج

(١) ص. ٤٥.

سرحان يجعل من العلم وسيلة مظهرية لتحقيق هدف جزئي محدود فيحيط من قيمة الوسيلة بقدر ما يحيط من قيمة الهدف ويحيط بالتالي من قيمة الشخصية نفسها.

ويهبط حوار زهرة في الفيلم عن الزواج إلى الحد الذي يوصم شخصيتها بالسذاجة فضلاً عن تحريفه للأصل وتناقضه مع شخصيتها في الرواية. فهي ترد على سرحان عندما يعرض عليها الحياة معه في مسكن خاص.

— كان أهون على أبيك جارية للعجز ولا أهرب من البلد
عشان أقعد مع واحد من غير جواز.

— أنت مش واثقة فيه؟

— ترضى لاختك إنها تقدر مع واحد من غير جواز؟

فأول كل شيء إن زهرة في الأصل قد تركت القرية بلا رجمة حتى لو رجع الأموات على حد قولها نفسها. ولا يمكن أن تفكر في هذه المسألة أو أن تضعها موضع المقارنة على الإطلاق. وبغض النظر عن راكدة الصياغة التي لا تليق بعمل فني إلا إذا كان لا نفرق بين ما يقال في الحياة اليومية وما يقال في العمل الفني. وهو الخلاف الذي يفصل بين ما هو حوار وما هو مجرد محادثة، أقول بغض النظر عن هذه الركادة التي تحول بين هذا الكلام وأن يكون حواراً بالمعنى الحقيقي للحوار الفني فإنه يضعف كثيراً من شخصية زهرة، ويجعلها في موضع استجداء عاطفي رخيص وهي تسأل سرحان «ترضى لاختك إنها تقدر مع واحد من غير جواز؟». وهو ما يتناقض كلياً مع نفس المشهد في الرواية كما يصفه لنا سرحان نفسه:

— لنعش بعيداً عن هنا .
فتساءلت بارتباط :
— أين ؟
— في مسكن خاص بنا ..
لاذت بصمت متلهف على مزيد من القول . ولما لم تلق من ما
يشبع لهفتها غامت عينها بخيبة أمل ، وتساءلت :
— عم تتحدث ؟
— إنك تحبيتني كما أحبك .
قالت بصوت خافت :
— أنا أحبك ولكنك لا تحبني ..
— زهرة ..
— إنك تنظر إلي من فوق الآخرين .
قلت بصدق كامل :
— إني أحبك يا زهرة ، من كل قلبي أحبك والله شهيد .
فكرت قليلاً بقدر ثم سالتني :
— تعتبرني إنسانة مثلك ؟
— وهل في ذلك من شك ؟
هزت رأسها نفيأً
ادركت بطبيعة الحال ما يدور بخلدتها فقلت :
— توجد مشاكل لا حل لها .
وواصلت هز رأسها مقطبة هذه المرة عن غضب وقالت :
— واجهتني مشاكل كذلك أنا في القرية ولكن لم أخضع لها ..
وهكذا نجدها على عكس استكانتها في الفيلم تحاصر سرحان

بالاتهام تلو الاتهام «أنا أحبك ولكنك لا تحبني» «إنك تنظر إلى من فوق الآخرين» ثم تصفعه في النهاية حينما تقارن بينها وبينه في مواجهة المشاكل. والفارق كبير واضح بين مستوى ذكاء زهرة في حوارها بالرواية ومستوى ذكائها في الفيلم في نفس الموقف. وكذلك بالنسبة لمستوى نضج الشخصية وعمقها.

إن حوار زهرة في الرواية يكشف عن سلامة المنطق والقدرة على الاستنتاج إلى جانب قوة الشخصية وصلابة إرادتها. أما حوار الفيلم فهو يدل على عكس ذلك تماماً حينما يضعها في موضع الاستجداء والضعف والسذاجة.

وذكاء زهرة الذي أشارت إليه ماريانا من البداية لا يكشف عنه حوارها في الرواية فقط – وكله حوار ذكي لتعالج – وإنما تدل عليه كل تصرفاتها أيضاً. وقدرتها على تبصر الأمور واستخراج دلالاتها، كما استدلت على شخصية محمود أبو العباس من رأيه في المرأة وربطت بين رأيه في المرأة وعودتها إلى القرية إذا قبلت الزواج منه. ولذلك رفضته. والفيلم يرفع هذه الحادثة حيث إن محمود أبو العباس يطلب من سرحان التوسط له في طلب يد زهرة ويخبره سرحان برفضها دون أن يبلغها بالطبع ويحرمنا بذلك من رفضها الذكي له.

وهكذا نجد الفيلم يسلخ عن زهرة أبعادها الأساسية في الرواية حيث يرفع عنها ما اتسمت به من ذكاء وإحساس بالعزبة والثقة بالنفس. وحتى قوتها الجسمانية التي تميز بها أي فتاة فلاحية سلبها عنها. وزهرة التي تعرف كيف تسرع بالاستغاثة بغيرها. فهي تصرخ عندما يهاجمها حسني علام.

— تعالوا شوفوا السكران ده الحقونى .
ويحقونها . . كما يلحقونها في كل مرة .

وقد تم تنفيذ الاشتباك بينها وبين غيرها في الفيلم بما يؤكّد ضعفها الجسماني شأنها شأن أي فتاة من فتيات المدينة ، ولم يكن بها مما يدهش الآخرين من هذه الناحية كما رأينا في الرواية .

وبفقدان زهرة في الفيلم لسماتها الأساسية الموجودة في الرواية إلى جانب تحويل اتجاهاتها وتبدل أهدافها فقدت أيضاً أبعادها الرمزية وأصبحت زهرة الفيلم شيئاً آخر تماماً لا يشترك مع زهرة الرواية إلا في الاسم .

وقد كان من الممكن قبول زهرة الأخرى وقبول كل ما تم بها من تغييرات لو أن هذه الأخيرة كانت جديرة بالاحترام كعمل فني . ولكن ما حدث أن الفيلم قد ضحى بكل المكاسب التي وفرتها له الرواية بدون مقابل . وتحولت زهرة إلى مجرد فتاة ريفية ساذجة هربت من القرية تشندها أضواء المدينة وتتأمل في الزواج من أفندي . وعندما تفشل ترضي بالزواج من نصف أفندي هو محمود أبو العباس . وبذلك جاء زواجهها من أبو العباس — كما سبق أن ذكرنا — متسلقاً على ما جرى في شخصياتها من تغييرات وما جرى للرواية عموماً .

ولكن أي جريمة ترتكب في حق زهرة التي لم تلتزم جراح جبهها بعد لسرحان البغيري وصدمتها بموته (رغم إسقاطه من حسابها) حين نراها تستسلم لمحمود أبو العباس ، إلا إذا أردنا أن ندفع بها إلى اليأس أو أن نحولها إلى تاجرة أخرى مثل بقية أعضاء ميرamar

المتاجرين على المستوى المادي وعلى المستوى المعنوي. والحل
الثاني هو ما اختاره الفيلم لها في رأسي.

٩ - عن السراب بين الرواية والفيلم

(١)

يمثل كامل رؤية لاظ الشخصية الرئيسية في الفيلم والرواية معاً. والهدف الواضح في كليهما هو تحليل شخصية كامل للوصول إلى عوامل ومكونات عقده النفسية التي أدت إلى عجزه الجنسي وكانت ركيزة المأساة الدرامية للموضوع. وتمثل أهم أبعاد هذه الشخصية في : التصاق كامل الشديد بأمه، وارتباط الجنس عنده بالجريمة والمحرمات وإدمانه على العادة السرية، ووضع زوجته من نفسه موضع الأم، والخجل الاجتماعي الشديد، وتوقف إثارته الجنسية على الخادمات ومن في مستواهن. وما يجدر ذكره ابتداء أن الفيلم قد نجح في التعبير عن هذه الأبعاد وما بينها من تداخلات وانتهى إلى ترجمة حقيقة لشخصية البطل كامل رؤية لاظ على وجه الخصوص . وإن جانبه التوفيق في ترجمة بعض الجوانب الأخرى كما يتبيّن لنا في التحليل التالي للفيلم .

(٢)

يبدأ الفيلم من لحظة حاسمة في حياة كامل عندما يفشل في

الإجابة عن سؤال أستاذة في الجامعة بسبب خجله وشروعه، ففترهارياً من المدرج ولا يعود. ويقرر أن يكتفي بهذا القدر من عذاب التعليم. ويطلب من جده البحث له عن وظيفة. وبهذه البداية يسقط الفيلم حوالي ربع حجم الرواية الأول. (١٧ فصلاً ٩١ صفحة) وإن راعى استيعاب ما يهمه منها في مشاهدته الأولى، وذلك تحقيقاً لمطالب الاقتصاد الذي يفرضه بناء الفيلم المختلف عن بناء الرواية. ولم يقتصر الاقتصاد في السرد على إسقاط الربيع الأول من الرواية فقط وإنما اقتضى إسقاط حوادث أخرى تالية. كما اقتضى التعديل إضافة ما يناسب من أحداث جديدة.

ويمكن أن نقسم المراحل التي يمر بها الخط الدرامي للأحداث في الفيلم إلى ثلاث مراحل. تتميز المرحلة الأولى منها باستعراض شخصيات الجد والأم وكامل ورباب. وفيه يصلنا بالحوار بعض المعلومات السابقة عن والد كامل الثري الذي ترك الأم بعد ليلة زواج واحدة. ونرى اهتمام الأم الزائد بابنها كامل ولهفتها الدائمة عليه في انتظار قدومه أو في أول خروجه إلى الوظيفة. وينبئ التصاق كامل الشديد بأمه أن استسلم لتحريض جده أن ينام وحده في سرير منفصل عنها، وكان لا يزال ينام معها على سرير واحد. وفي هذا الجزء يكشف لنا الفيلم عن ممارسة كامل للعادة السرية وهو يتلخص النظر إلى الخادمة في الشقة المقابلة. وفي طريقه إلى الوظيفة يرى رباب فيتبعها بنظراته الخجولة ويجرؤ بعد عدة أيام على مواجهتها وطلب يدها. وتنتهي هذه المرحلة بموت أبيه الذي

يرث عنه ما يسهل عليه زواجه برباب.

وتبدأ المرحلة الثانية بزفاف رباب على كامل. ويكتشف كامل عجزه عن ممارسة الجنس مع زوجته، فيتهرب منها أولاً، ثم يلجا إلى تعاطي أدوية بلدية، ثم يلجا إلى الدكتور.

ويدخول شخصية الدكتور يبدأ الفيلم في الانتقال إلى المرحلة الثالثة والأخيرة حيث يستغل الدكتور عجز مريضه مع زوجته ويمارس معها العلاقة الجنسية، بينما انساق كامل من ناحية أخرى نحو امرأة بدينة ينجح في علاقتها الجنسية معها. وكانت زوجته قد حملت من الدكتور وأجهضت نفسها لإخفاء الجريمة. ولما ذهب كامل إليها عند والدتها يخبرها بشفائه تصعقه المفاجأة بمعرفتهحقيقة مرضها المزعوم. ثم تلاحقه مفاجأة أخرى بموتها. ويترك كامل المكان هائماً على وجهه كما ترك الجامعة عندما رأيناها لأول مرة. وينتهي الفيلم بقدوم عربة الشرطة تقف عند الباب بينما يستمر ضوء مصباحها المعلق فوقها يلقي ومضاته التي تحمل معنى الخطورة والتحذير.

(٣)

وليس هناك ملاحظات جديرة بالاعتبار في رأيي بخصوص مقارنة المرحلة الأولى من الفيلم بالأصل الأدبي حيث اقتصرت على تقديم الشخصيات دون أن تلتزم في أحداث درامية تكشف عن أبعادها وتشابكاتها. أما من ناحية البناء الفيلمي – بغض النظر عن محاولتنا لهذه المقارنة – فقد فاجأنا الفيلم في بداية المرحلة الأولى

منه بأجزاء طويلة من الحوار بين الجد والأم يلخص فيها بعض الأحداث السابقة للرواية الأصلية ليقدم من خلالها أسباب تعلق الأم الشديد بابنها كامل الذي تعامله كطفل.

كما يحرص الفيلم في هذه المرحلة (وغيرها) على تأكيد كل معنى من المعنى التي يقدمها ولا يكتفي بالإيحاءات وإنما يقرر ما يقوله بصفة قاطعة.

ويتم ذلك على كل المستويات بالسيناريو والحوار والتمثيل وإيقاع المونتاج البطيء. مما يقلل كثيراً من قيمة الفنية. وتبدو هذه التزعة من بدايته حينما تظهر رباب مثلاً لأول مرة بين الضباب في صورة الأم من وجهة نظر كامل ليقدم لنا أحد أسباب فشله في علاقته الجنسية معها بعد الزواج بها. فهو يقول بكل وضوح دون أن يترك فرصة لأدنى التباس ومن البداية، إن كامل ينظر إلى رباب كأمه.

ويصل إلهاج المخرج في تأكيده لبعض المعاني إلى حد الافتعال أحياناً كما في حالة تصويره لممارسة كامل للعادة المثلية يحضر عدد من الدلائل الرمزية الفجة كالكرسي الهزاز الذي يظهر أكثر من مرة يتمرجع وحده ذهاباً وإياباً وسط الحجرة لمدة طويلة لا تبررها. دفعة كامل له في البداية. والسلالكة التي تضغط بها الخادمة داخل ماسورة الحوض ثم تسحبها في حركة شبه منتظمة، ويتم الانتقال إليها أكثر من مرة كذلك بالقطع المتبادل بينها وبين غيرها من محتويات المشهد. وذلك فضلاً عن نظرات كامل وارتعاشاته من خلف شرائح خشب النافذة. بالإضافة إلى الموسيقى التي تضاعف من تأثير الموقف كله.

ومع كل ما أسقطه الفيلم من أحداث وشخصيات فإن هذا الجزء الاستعراضي الأول منه بدا طويلاً بطابعه السردي الإخباري. وإن خفف من رتابته روح الفكاهة الساخرة من كامل وأمه كما في المشهد السينمائي القصير المعبر لهما بدون كلام وكل منها يتقلب في فلق على سريره المنفصل لأول مرة عن الآخر وكما في مشاهد ملاحقة كامل الخجولة لرباب وما أخذته هذه الملاحقة من طابع مضحك نجح نور الشريف في أدائه. ولكن ظل هذا الجزء من الفيلم - في رأيي - هو أضعف أجزاءه.

(٤)

وتنصاعد درجة حرارة الأحداث في المرحلة الثانية مع دخولنا في الأزمة الأساسية للفيلم. حيث يفجر زواج كامل من رباب أكثر من صراع. وأولها الصراع بالنسبة للكامل على أثر فشله في علاقته الجنسية معها. وصراع خارجي يفرضه وجود الأم التي تشعر بالغيرة على ابنها من زوجته.

وتعلن الأم عن موقفها منذ اللحظة الأولى في الفرح إذ تبدو وكأنها في مأتم لا تستطيع إخفاء مشاعرها بالحزن. وإن بالفت عقبة راتب قليلاً في التعبير عن هذا الموقف وفي غيره من مواقف عموماً بما غالب على أدائها من طابع مسرحي لا يقنع بالإيماءات السينمائية الخفيفة وإنما يلجأ إلى الإشارات الواضحة الكبيرة المؤكدة.

وامتدت الروح الفكاهية الساخرة للمرحلة السابقة في هذه المرحلة. كما في مشهد ليلة الزفاف عندما انفرد كامل بعروسه في

حجرة النوم، وخجل كل منهما أن يخلع ملابسه أمام الآخر فاختبا كامل خلف السرير ومد يده يسحب بيجامته من فوقه. وتظهر في الكادر بعض أطرافه وهي تدخل في البيجاما بينما حجب عنا السرير بقية جسمه. ويكاد أن يكون المشهد على ما به من مبالغة ترجمة حرافية للنص الأدبي.

كما نلمس نفس الروح الفكاهية الساخرة في الموقفين التاليين وأولهما عندما يرى كامل خادمة بمنديل (بأووية) على رأسها فيشعر باسترداد قواه الجنسية نحوها. ويجري كامل إلى زوجته يقبلها بجنون فرحاً باسترداد قواه لكنه لا يلبث أن يفقدها في الحال. وكانت زوجته قد بدأت تستسلم له مما يوقعه في الخزي.

أما الموقف الثاني فيبدأ بشراء كامل لنوع خاص من الأدوية البلدية لعلاج حالته كما توهם من طريقة إعلان البائع عنها في عرض الطريق وإقبال الشيخ على الشراء منه. ويؤدي به تناولها إلى تصرفات غريبة تثير تساؤل الأم والخادمة ويتهمي الموقف بمحاولة أخرى فاشلة مع زوجته بعد أن أرهقتها بالحاجة عليها وغرابة تصرفاته حيث يحاول وضع منديل (بأووية) فوق رأسها.

وكما هو واضح يبدأ الموقفان بكوميديا ساخرة ويتهدان بكوميديا مأساوية. وتزداد جرعة المأساة في نهاية الموقف الثاني عنها في نهاية الموقف الأول. ويمهدان بذلك لانسحاب الكوميديا الساخرة لتحول محلها المأساة تدريجياً حتى تصبح وحدتها وبشكل حاد في نهاية الفيلم.

والموقفان يمثلان إضافة جديدة في الفيلم إذ لا وجود لهما في

الأصل الأدبي لنجيب محفوظ. لكنهما لا يتعارضان مع روح النصر في تحليل مأساة كامل والتركيز على إبراز عقدته.

ويربطنا وجود الخادمة في الموقف الأول بمشهد العادة السرية في الجزء الأول من الفيلم وهو يسترق النظر على الخادمة في الشقة المقابلة. كما يمهّد للعلاقة الجنسية بالسيدة البدية فيما بعد.

ويعتبر تعاطي كامل للدواء البلدي في الموقف بدليلاً عن عودته إلى تعاطي الخمر في الرواية الأصلية، وقد أسقط الفيلم سألة الخمر من البداية. وجاء هذا البديل أقرب إلى تحقيق هدف الفيلم التندي بالنسبة لمجتمعنا فضلاً عما أضافه من لمسات كوميدية ساخرة.

وقد جعل المخرج نهاية الموقف الأول باتجاه كامل نحو النافذة بفتحها فنزى من خلفها ذراع إشارة القطار تسقط إلى أسفل إيذاناً بقدوم القطار. والمقابلة الرمزية واضحة بين حركة هذا الذراع الهابط وفشل كامل في محاولته الجنسية مع زوجته. كما يستغل المخرج صوت مرور القطار بعد ذلك لمضاعفة التأثير الانفعالي للمشهد. ويكرر المخرج مثل هذه الاستخدامات الرمزية في الفيلم. ويبدو بعضها مرتبطة باليثة المحيطة بالمشهد، بينما يبدو بعضها الآخر مقحم عليها. ولكنها على العموم أصبحت وسائل قديمة ومستهلكة في مجال التعبير السينمائي كالكرسي الهزاز والسلاكه اللذين سبق ذكرهما، وما يأتي بعدهما من استخدامات مماثلة كالمنضدة التي ينام عليها كامل فتدور به بعد أن تعاطى الدواء البلدي. والنول الذي تنسج عليه الأم وهي تحرض ابنها على زوجته. وصورة الجد خلف كامل للمقابلة بينهما. وإن تفاوتت نسبة الافتعال فيما بينها.

ومما يؤخذ على شخصية رباب في هذه المرحلة انحرافها عن المطابقة مع شخصيتها الأصلية في الرواية. فهي تبدو أكثر جرأة في ليلة الزفاف وعندما يقول لها كامل في صباح اليوم التالي مداريا خجله من الفشل أنه كان بسبيل إيقاظها أمس. فتلومه بلهجته الجنسية واضحة على عدم إيقاظها. وعندما يحاول أن يتهرب منها فيما بعد ويقول لها «تعالي نلعب كوتشنين» ترد عليه بنفس النغمة الجنسية السابقة «ما تيجي نلعب في أودتنا أحسن»، وذلك على خلاف شخصية رباب في الرواية التي تذوب حياء ورقه وتحرص بشدة باللغة على الحفاظ على مشاعر زوجها من هذه الناحية حتى أنها تكاد تقمعه بسعادتها على هذا الوضع. وإن تخلصت ماجدة في اوائل أدائها لهذا الدور من تأوهات «المراهقات» المفتولة التي طفت عليها في أفلامها السابقة. واقتربت كثيراً من شخصية رباب في الأجزاء الأخرى من الفيلم.

(٥)

وقد حافظ الفيلم في المرحلة الثالثة والأخيرة منه على عنصر الكوميديا الساخرة في المشاهد التي جمعت بين كامل والستة البدينة «تحية كاريوكا» التي تحرضه على مضاجعتها (بوجه مكشف) وإن غلب الطابع المأسوي على بقية أحداث هذه المرحلة وكانت له السيادة في النهاية.

وافتضحت حدة الصراع التي بدأت من المرحلة الثانية واستمرت في هذه المرحلة سواء كانت خارجية بين الأم ورباب وكامل. أو

داخلية نفسية بالنسبة لكامل ثم رباب من بعده التي تورطت في علاقة جنسية مع الدكتور.

ويختلف منهج السرد للفيلم في بدايته عن منهج الرواية حيث اتخذ صيغة السرد الموضوعي بدلاً من الصيغة الذاتية التي تأتي على لسان البطل كما في الرواية وكان لاتخاذ الفيلم منهج السرد الموضوعي للأحداث الفضل في تحقيق المكاسب الدرامية التالية في هذه المرحلة الأخيرة منه بالذات:

١ - اطلاعنا على تطور العلاقة بين رباب والدكتور، مما يرفع من جاذبية العرض منذ اللحظة الأولى التي يبدأ فيها التعرف بين الدكتور ورباب، وما يثيره هذا اللقاء من توقعات ترتفع حرارتها مع تقدم الأحداث بدلاً من الاعتماد على المفاجأة كما في الرواية الأصلية حيث لا نعلم بهذه العلاقة إلا في نهاية الرواية مع البطل ونفاجأ معه بها.

٢ - الكشف عن صراع رباب النفسي الذي لم تسمح به الطريقة الذاتية للسرد في الرواية بحكم انحصرها فيما يراه البطل فقط دون غيره من الناس. وقد نجحت رباب في الرواية أن تخفي عنه صراعها الذي لا بد وأنها قد عانت منه بدليل إقبالها على عملية إجهاض رغم خطورتها.

٣ - تحقيق بعض مواقف السخرية الدرامية الناجحة كما في مشهد زيارة كامل المفاجئة للطبيب يخبره بشفائه بينما كانت رباب تخبيء عنده، بالإضافة إلى ما تثيره المفاجأة في هذا الموقف من توتر لدى المشاهد. وتتكرر نفس السخرية الدرامية بشكل أقوى في

بداية المشهد الأخير من الفيلم وكامل يخبر زوجته بشفائه وينتها بحياة زوجية سعيدة مقبلة بينما هي تلفظ أنفاسها الأخيرة على أثر عملية الإجهاض التي لم يكن يعلم بها.

وفيما عدا اختلاف منهج السرد الموضوعي للفيلم عن منهج السرد الذاتي للرواية، وما حققه هذا الاختلاف من مكاسب درامية للفيلم، دون المساس بجوهر الرواية، نجد اختلافات أخرى جزئية في هذه المرحلة الأخيرة، منها أن الدكتور الذي يلتجأ إليه كامل في الرواية تفاجأ به بعد ذلك مع مفاجأة كامل به بأنه قريب رباب، قد رفع الفيلم هذه القرابة، وجعله قريب إحدى صديقات رباب التي ترحب برويتها وتدعوها إلى مائدتها حيث يهبط عليهم الدكتور فيما بعد وكان كامل قد أخذ رباب إلى ذلك المكان للتزلّه.

ومن الاختلافات أيضاً بين الفيلم والرواية أنها نطلع في هذه المرحلة على بعض جذور عقدة كامل التي تمثل في ميله الجنسي للدميمات وفشلها مع زوجته، برجوعنا إلى حادثة العلاقة الجنسية بينه وبين الخادمة وهو صغير. وقد انتهت كاتب السيناريو مشهد ذهاب كامل إلى الدكتور طلباً للعلاج ليترندها إلى هذه الحادثة على لسان كامل رداً على أحد استئلة الدكتور بينما وردت هذه الحادثة في الرواية قبل ذلك بكثير في الربع الأول منها (المحذوف).

غير أن الخادمة في الفيلم كانت أكبر كثيراً مما كانت عليه في الرواية وبدت الحادثة من خلال السرد الفيلمي بالتمثيل والاضاءة والتقطيع بدت كما لو كانت امرأة شمسطاء تفترس طفلًا بينما كان الأمر على غير ذلك بين الطفل والخادمة التي كانت تسعده بخلوها به. كما أن الطفل في الفيلم أخذ من التجربة جانبها المر فقط حيث

فاجأتهما الأم قبل أن تتم. ولم يكن الطفل قد استرد روعه بعد، من المفاجأة الأولى بدعوة الخادمة للاختلاء به. مما يجعل من الصعب إقناعنا بأن هذه الحادثة هي السبب في ميل كامل إلى الدميمات. وهو ما لا يقره أيضاً علم النفس الذي يقرر ميل الإنسان إلى التخلص من تجاربه المؤلمة وذكرياتها لا العكس. والواقع أن الفيلم لم يوفق في عرض هذه الحادثة أو ترجمتها عن الرواية كما يجب رغم أهميتها في تحديد عقدة كامل النفسية.

ويحاول الفيلم أيضاً أن يضاعف من حدة الصراع الظاهر بين الشخصيات حتى أنه يصل بكمال إلى ضرب زوجته رباب على أثر تحريرض أمه له مرة. كما ضربها مرة أخرى عندما حاولت استرضاءه جنسياً – كما تعتقد – بوضع منديل (بأوية) على رأسها. وذلك طليباً للمزيد من عوامل جذب انتباه المشاهد الأمر الذي لم تكن الرواية في حاجة إليه.

غير أن الفيلم رغم هذه الاختلافات بينه وبين الرواية، سواء كانت اختلافات شكلية فرضها البناء الفيلي، أو كانت اختلافات أكثر عمقاً أبعدت الشخصية نوعاً عن أصلها كما في حالة رباب على وجه الشخصوص. ورغم ضحالة مستوى الإخراج وافتقاره إلى الطابع أو الأسلوب الخاص. فقد احتفظ الفيلم للرواية بهدفها النقدي الواضح لهذه النوعية من العلاقات والتصرفات المريضة وكان مقنعاً على وجه العموم في عرضه للحالة بحيث لا نجد مجالاً للشك بأن رسالته – وأكاد أقول رسالته التربوية – قد وصلت لكل من شاهده. وما يحسب له حديثه فيتناول مثل هذا الموضوع العساف دون أن يستغله لافتتاح الإثارة كما يحدث كثيراً في أفلامنا. ويرجع الفضل

في ذلك أساساً إلى كاتب السيناريو علي الزرقاني أما مخرجه أنور الشناوي فكان السراب أول أعماله.

١٠ - دورات الحياة وضلال الخلود

ملحمة الموت والخلود «في الحرافيش»

ظل نجيب محفوظ يحاول، ويحاور، ويطرأها من كل جانب، وبكل سبيل حتى بلغت أوج البدائيات في «الطريق» وتعددت المحاولات في أكثر من موقع في الرواية الواحدة، وفي أكثر من قصة قصيرة، اختلفت ظهوراً (مثلاً في حارة العشاق، أو حكاية بلا بداية ولا نهاية)، والتتفاوتاً (مثل: ثرثرة فوق النيل، أو اللص والكلاب، أو الشحاذ) حول المسألة نفسها، بل يكاد لا يخلو عمل له إلا وأن تلمحها – أعني المسألة نفسها – بشكل أو بأخر.

وحين تقدم إلى إعادة صياغة مسيرة الحياة من خلال استرجاع الرسائل السماوية بلغة معاصرة نسبياً، وراح ف GAMER فقال لها رمزاً صريحاً في أولاد حارتنا لكنه وقع، وما كان له إلا أن يفعل، في خندق الإلتزام التاريخي، والتحفظ الديني، فخرج العمل في صورة إعادة صياغة أكثر منه خلقاً طليقاً. وحين انتزع منهم جائزة نوبل، وقالوا إنها للثلاثية وأولاد الجبلاوي كدت أسمعه يقول في بعض تصريحاته، بل هي للمحاولة الذؤوب والحرافيش فقد استطاع أخيراً أن يقولها كأفضل ما يكون القول في الملحمية، بل أظنني فرأت له بعد الجائزة، دون أن أتذكر المصدر المحدد، تصريحاً فهمت منه أنه يقر أن الحرافيش هي التطوير التجاوزي لأولاد حارتنا.

ورغم ما قيل في الحرافيش عنها، فإنني أحسب أنها لم تأخذ حقها، ولا أحسني قادراً على الوفاء بذلك. وإذا كنت سوف أركز على موقف بذاته في هذه الدراسة البداية، فإنني لا أملك إلا أنأشير في الوقت نفسه للخطوط العامة لما أتمنى تناوله حالاً، أو فيما بعد.

(١) الحياة:

١/١ أما إنها ملحمة فهي ملحمة ... هي قصيدة قصصية طويلة، جيدة السبك... ترسم وقائع قصتها بالشرف والجلال ويعالج فيها الموضوع على نحو يتناسب مع أعمال البطولة... إلخ، فما الموضوع وكيف هي القصيدة؟

أما الموضوع فهو الحياة: الحياة بما هي حركة دوارة، لا تبدأ بالولادة — كما دأبنا على تعريفها — بلقدر ما تتخلى بيقين الموت. وبيقين الموت ليس وعيًا خاصاً به بلقدر ما هو الحقيقة الموضوعية الأساسية في الوجود البشري، فوق قمة الوجود العيوي. ما بين طرفي «الموت: المصير» و«التخلق: إعادة الولادة»، تتجدد الحركة، وتبعث الحياة من أبيات القصيدة/الملحمة طولاً وعرضًا، دورة وإعادة، جدلاً وتوليفاً، دون انقطاع.

الدافع/البدء: هو الموت.

والقانون/الحتم: هو الحركة.

والمسرح/المجال: هو الزمن.

والقصول/التالي: هي دورات الحياة المفتوحة النهاية، برغم استعادة كثير من الخطوط نفسها...
والعلاقات/التجاوز: هي التراكبات المتفاعلة معاً، حتى التغير الكيفي.

كذلك: الكمون / التمثيل حتى التفجير / البدء مرة أخرى .
بما يشمل حتماً: المواجهة / التفضية فالولاف، والنبض
الدوائي المتناغم: بدءاً من داخل الذات وانطلاقاً إلى مسارات
الكون، مارأ بجموع الناس، ملتحماً بهم، إذ هم أساس البداية ،
المصير .

(٢) الموت:

١/٢ : أما إن الموت هو الأصل ، وهو اليقين ، وهو الدفع ، فقد
شغل هذا الأمر محفوظاً بشكل ملح وراسخ ، وجاثم ، حتى اضطر
إلى إظهاره بصورة رمزية مباشرة ، كادت أن تستطع منه - مثلاً - في
مسرحيته القصيرة: «المطاردة» وإلى درجة أقل: «المهمة» (وعادة
في أغلب مسرحياته القصيرة على وجه التحديد ، أكثر من قصصه
القصيرة) .

وهو يقرن الموت بالزمن ، أو بتعبير أدق: بمرور الزمن (فالزمن
عنه شيء آخر) ، حتى ليتمكن في العمل الواحد أن يفسر الرمز على
أنه الموت ، أو على أنه الزمن ، دون اختلاف كبير (لاحظ ذلك في
مسرحية «المطاردة» على وجه التحديد) .

فلننظر كيف تناول الموت في الملحمـة ، إذ نعده البداية ؛
والـيـقـيـن ، والـتـحـدي ، والـدـفـع جـمـيـعاً :

الموت عند محفوظ - وفي هذه الملـحـمةـ الخاصة - ليس
عدماً .

الموت لا يجهز على الحياة ، وإنما أحـجـهزـ على نفسه .

والموت (لا الولادة الجسدية) هو البداية؛ والحياة هي إرادة التخلق من يقين الموت والوعي به. فمنذ السطر الأول يعلن محفوظ أن ملحمة تدور .. في الممر العابر بين الموت والحياة، وليس بين الولادة والموت، فالموت هو الأصل، والحياة احتمال قائم.. هذه الحقيقة هي سدنة الملحمة ولبانها.

فالموت بمعنى العدم – كما يشيع عنه – لا وجود له. حين راح شيخ الزاوية (خليل الدهشان) يصبر جلال (الأول) بعد موت خطيبته فمر دون مبرر (!!).

– كلنا أموات أولاد أموات.

فقال يقين: لا أحد يموت.

لكنه يقول لأبيه في الصفحة التالية مباشرة:

– يوجد شيء حقيقي واحد يا أبي، هو الموت.
وفي الصفحة نفسها:

«كلهم يقدسون الموت ويعبدونه فيشجعونه، حتى صار حقيقة خالدة». وفي الصفحة التالية: «نحن خالدون، ولا تموت إلا بالخيانة والضعف» (وسوف نعود لكل ذلك بعد حين). ومنذ البداية، واجهتنا الملحمة بالموت يسير على أرجل، حين أعلن عن نفسه بمواكب النعوش.

«ميت جديد؟ ما أكثر أموات هذا الأسبوع»، أو أحياناً تتابع النعوش كالطابور، ولا يفرق هذا الموت الكاسح بين غني وفقير».

وفي مواجهة هذا الموت منذ البداية: «جرب عاشور (الأول) الخوف لأول مرة في حياته، نهض مرتعداً،

مضى نحو القبو وهو يقول لنفسه إنه الموت.
تساءل في أسى وهو يقترب من مسكنه: لماذا تخاف الموت يا عاشور؟^٤.

وكان الملهمة ظلت بعد ذلك حتى نهاية النهاية، تحاول أن تجيب عن هذا السؤال. فهل أفلحت؟

وهذا ما سوف نحاوله في هذه الدراسة.

ثم افترنت رؤية الموت رأي العين – يقيناً – بالهرب منه – منذ البداية بالحلم؟ فعاشور حين قرر شد الرحال هرباً من الشوطة (الطوفان)، كان ذلك بناء على حلم رأه، فهم منه أن الشيخ عفرة زيدان ينصحه أن يشد الرحال، فكان قوله الموجز المكثف لحميد وشيخ الحارة.

– لقد رأيت الموت والحلم.

كان ذا دلالة خاصة؟ فقد استعمل فعل رأيت، وكأنه يعني البصر والبصيرة معاً، وحيثند جاء ردشيخ الحارة:
– هذا هو الجنون بعينه؟ الموت لا يرى.

ثم نتبه إلى عطف الموت على الحلم دون زيادة، فتشعر أن ثمة دليلاً آخر على خصوصية هذا الترداد في التعبير، وكان الحلم (فالضلال فيما بعد) هو البعد المكمل للموت، وفي الوقت نفسه هو نقبيشه، والقطب المقابل له. كل ذلك برغم البدائيات المنطقية:

– بل رأيت الموت أمس، ورائحته شمت.
– وهل الموت يعاند يا عاشور؟

- الموت حق والمقاومة حق.
- ولكنك تهرب.
- من الهرب ما هو مقاومة.

لكن الملهمة بعد ذلك راحت تتناول صنفوف الهرب وصنفوف المواجهة بأدق ما يكون التناول.

وببداية يأتي اختفاء عاشور الناجي (الأول) دون موت، وكأنه تأجيل للحكم، ويظل عاشور طوال الملهمة هو الحاضر الغائب مثل الجيلاوي في أولاد حارتنا، وأخرين، ولكن هذا الاختفاء هنا له وظيفة أخرى غير السعي إلى الأصل، والحنين إلى المطلق، فهو من جهة أخرى يترك الباب مفتوحاً للتواصل بين نزلاء التكيبة الحاضرين الغائبين، الذين لا يعرف أحد هل يموتون أم لا؟ وإن ماتوا فأين يدفنون موتاهم (مثلاً).

ومن جهة أخرى يعد هذا الاختفاء تكريماً بتجنب الموت الفنان: ألم يكرم عاشور بالاختفاء؟ وبعد الوقت نفسه وعداً باحتمال الغودة.

بعد ذلك، وطوال فصول الملهمة، تحدث المواجهة بالوعي بالموت، وحتممه قبل حدوثه.

وها هو ذا شمس الدين الناجي: «الأول مرة يتساءل عما فات، وعما هو آت، ويذكر الأموات».

وفوراً يرتبط ذلك بالشعور بتواлиي ثوانٍ الزمن كما أسلفنا: في الصفحة نفسها: إن هدم زفة مسلحة أيسر ألف مرة من صد ثانية بعـا لا يقال، وإن البيت يجدد والخرابة تعمـر لا الإنسان، وإن

الطرب طلاء، قصير الأجل فوق موال الفراق».

(تذكر هنا اكتتاب الشحاذ بشكل ما).

ولكن هل هو يخشى الموت نفسه، أم أنه يخشى الضعف والشيخوخة: يواجه شمس الدين هذا السؤال، وهو يعي تماماً مغزى الدعاء: «أن يسبق الأجل خور الرجال» يواجه أكثر فأكثر بعد موت حمية، المعلم دهشان، ثم عتر الخشاب صاحب الوكالة، «فهذا (الأخير) رجل يماثله في السن، يقف معه في صف واحد» يواجه السؤال فيجب عنه بأن: «ولكن الموت لا يهمه، لا يزعجه بقدر ما تزعجه الشيخوخة والضعف، أنه يأبى أن يتصر على الفتوات وينهرم أمام الأسى المجهول بلا دفاع».

فهل صحيح هذا؟ وهل صحيح أن الضعف لا الموت هو قضية الملهمة؟ أجيب بدوري حالاً: بل هو الموت يقيناً.

وفي بدايات المحاولة للتصدي للنهاية يهم شمس الدين بالغمارة التي خاضها أبوه من قبل: والتي أدت إلى زواجه من فلة، أنه فيذهب إلى الخمارة لكنه لا يتمادي، لا يستطيع أن يتمادي: «أفاق من جنونه فتلاشت نوایاه المستهترة استخف سلوكه، كلام يتحدى الهواء، لن يتمادي في ارتكاب الحماقات».

لكنه لم يتنازل تماماً، فقد استعد للتلقى دون المبادرة، فهو يتظر: «ستنسح فرصة فيتهزها» ثم: «ستعرض تجربة فيخوضها».

ولم تنسح الفرصة، ولم تعرض التجربة إلا في ظروف أخرى ألحت وفرضت نفسها على حفيده البعيد: جلال، فيما بعد.

ومع التسليم للقدر الزاحف تمنى شمس الدين حسم الموقف:
«أليس من الأفضل أن نموت مرة واحدة؟»

وبعموت «عجمية» زوجته يرى الموت (رأي العين) كما رأه أبوه من قبل، فيهرب منه إلى الخلاء، ثم يستبدل به الاختفاء تكريماً أسطورياً ليظل متظراً مهدياً طوال الملحمـة، رأى شمس الدين الموت في عجمية:
«رأها وهي تغيب في المجهول، وتتلاشى».

ولكن هل الموت هو مجهول بهذه الصورة؟ أم أنه ما زال اليقين الذي ما بعده يقين؟ فيذكر في الصفحة نفسها: «إنه لا يخشى الموت ولكن يخشى الضعف». ويذكر: «ماذا تعرفون عن لعنة العمر؟». ثم: «ما أبغض قفا الحياة!».

ويأتي موت شمس الدين الناجي صورة مجسدة لنجاح ما، فقد مات وهو في أوج انتصاره، وكأنه نجح في أن يؤجل الضعف أو يخفيه حتى استقدم الموت المفاجئ. تكريم لا يرتفع إلى تكريم أبيه بالاختفاء، لكنه أفضل من الضعف والشفقة على أي حال.

ولكن ثمة مشاعرًا لم نرها في أبيه عاشور الكبير، صاحبت خبرة النهاية عند شمس الدين، وهي مشاعر الوحدة المتعالية، لكنها ليست متعالية فحسب بل «متعالية وموحشة» ومنها تسحبـت النهاية: «ووردت كلمة تقول، إن كل شيء هباء حتى الفوز...» إلخ. وتعلن الوحدة في اللحظة نفسها التي يعلن فيها الفوز الأخيرة

وبعده:

«ولكنه وحيد، وحيد يتالم.. إنه يقترب من الحارة وفي الحقيقة هو يتعدّ».

وصور الموت بذلك المجهول الذي يصارعه في وحدته: «إنه يصدّه عن السير، يرفع أديم الأرض حيال قدميه، يسرق فوزه العظيم بسمة ساخرة يكور قبضته (المجهول) ويُسدد إليه ضربة في الصدر لم يعرف لعنفها مثيلاً من قبل».

إذن فالموت هو المجهول، لكنه هو اليقين المعين في قبضة حقيقة تضرب ليتهاوى شمس الدين فتلتقطه أيدي الرجال.. مات..

وكان هذه الصورة نفسها قد وصلت إلى حفيده جلال فيما بعد، في ظروف أقسى كما ذكرنا، فطورها بجنون أعلى – كما سيأتي.

سمي شمس الدين «فاهر الشيخوخة والمرض» كان وحدة النهاية، وبأمس التزول لم يصل إلى الناس بأي شكل يهز الصورة، فمضى مكرماً مثل أبيه، وكان محفوظاً يستدرجنا باصرار فيقدم إلينا التصعيد المتزايد لمواجهة القضية.

أولاً: يمضي بعاشور الكبير دون موت، بعد أن يلف ويدور حول المسألة، بحجمها وقيتها.

وثانياً: هو يظهر المسألة في وعي ابنه شمس الدين، دون أن يعلنا للآخرين، حتى في شدة الوحدة، وعمق اليأس.. ثم ماذا؟

دعنا نرى ..

موت سليمان، (ابن شمس الدين وعجمة) أظهر لنا وجهاً آخر
للموت، وهو الانقطاع.

حين أدرك سليمان، من الواقع ومن رد بكر ابنه الذي كان يعلمه
مسبقاً أدرك أنه لا يوجد من بين ذريته من يكمله، من يحمل
رسالته، حتى لو كانت رسالة الشر والطغيان، قالها ماسرة:

«إني أودع الدنيا مثل سجين.. أستودعك الحي الذي لا
يموت».

فما البديل لذلك؟ وكيف يمكن أن يودع الناس الدنيا وهم طلاقه
أحرار؟

إن النظر في عكس مقوله سليمان هو الذي يمكن أن يوضحها
بشكل ما.

وحيث تحرك في عزيز (ابن فرة وعزيزة البناء) الوعي الآخر،
الوعي: الحياة، الجنس، الطبيعة، الفطرة (هل يسعه أن يحول
بين المطر وبين أن يتهمر؟) فقر السؤال حول الموت (مع
الأسئلة الأخرى)، سؤال هو أقرب إلى الجواب حيث تقدمه
صيغة: هل عرف أخيراً: لم تشرق الشمس لم تتألق النجوم في
الليل، عما تفضح أناشيد التكية؟ لم نحزن للموت؟ فيحضر
السؤال حول الموت هنا مع البصيرة المتفجرة بمضمون آخر،
أكثر منطقاً، وموضوعية وحيوية.

ولعل السؤال اللاحق في الصفحة التالية: «لم لا نفعل ما
نشاء؟» يزيد الأموروضوحاً.

مرة أخرى نلقى الموت في ثلات شخصيات في صفحة واحدة، بل في بضعة سطور متالية:

«يموت رمانة في سجنه، وتنتحر رئيفة هائم حزناً عليه، مشعلة النار في نفسها ويقتل العريس الفتوة نوح الغراب برصاصة من مجهول (فؤاد عبد التواب)».

وإذا كنا قد أجلنا الحديث عن القتل والانتحار في هذه الدراسة المبدئية، فإن الحرص على التنويه بتلاحق الإيقاع اضطررنا في هذا الموضع إلى الجمع بين الموت والقتل والانتحار.

ومن المنطلق أسمع لنفسي بفتح صفحة الموت الأهم والأكثر دلالة التي منها ينطلق جنون/ ضلال الخلود بقتل زهرة أمّام طفلها وخاصة أنّ الطفل - بعامة - يكاد يصعب عليه أن يفرق بين الموت والقتل، من حيث أن الاختفاء، وقد الدعم، هي الأصل، سواء انقض الخاطف من المجهول، أو مثل أمّام ناظريه رأي العين.

يتأكّد هذا من تساوّل جلال طبلأً بعد فقد أمه (وهو الأكبر سنّاً) فقد قام من نومه مفزوغاً ذات ليلة ليسأل أباه وهو يجهش بالبكاء:

— متى ترجع أمي؟

فلنا أن نعد هذه البداية الفاجعة هي أول صفحة في القضية المحورية في دراستنا الحالية.

وعلى الرغم من بدايتها المأسوية بقوع طبول الموت قتلاً منقضاً، إلا أن نفمتها انسابت؟ وخففت وهي تسحب إلى كيان عزيز (زوج زهيرة الثالث) لسرقه استجابة لنبذه «جسد الحياة» فهو الذي نبذ جسد الحياة، قبل أن تنبذ الحياة جسده، وكان محفوظاً يتراوح هنا بين الموت الزاحق والانتحار التسليم، ثم يسع الفالج بالإيقاع، فيقضي عزيز نحبه في أسبوع.

وإذا كان تفجر الحياة/الفطرة قد أثار التساؤلات السالفة الذكر؟ ومن بينها: لم نحزن للموت، ومن قبل ذلك ثار تساؤل عشور الأول: لماذا تخاف الموت يا عاشور؟ فإن صراع الحظ مع القدر في مصرع زهيرة، فموت عزيز قد أثار تساؤلات مقابلة، مناقضة، ومكملة: تساءلت (الحارة): «لم يضحك الإنسان؟ لم يرقص بالفوز؟ لم يطمئن سادراً فوق العرش؟ لم ينسى دوره الحقيقي في اللعبة؟ ولم ينسى نهاية المحترمة؟

وللحمة الحرافيش برمتها تطرح هذا التساؤل: لم ننسى الموت؟

ولكن ماذا نفعل لو لم ننسه؟

هذا ما تصاعدت منه وبه الملحمية حتى وجدنا أنفسنا، ومن ناحية، وجهاً لوجه أمام يقين الموت، ومن ناحية أخرى وجهاً لوجه أمام الزمن الزاحف، وهو صنوان يكادان – موضوعياً – أن يتراوداً.

ثم ماتت قمر (خطيبة جلال) خطفت خطفأً في ريعان صباها دون مبرر أو مقدمات أو تفسير.

ماتت ووالده (عبدة الفران) يعني بطريقته الهمجية الساخرة
في ساحة التكية، (في الحلم، ولا فرق).

ماتت فاستيقظ بموتها خطف أمه مضربة بدمانها.
ويمونها، وهذه الاستعادة تفجرت القوة/الخرافة/
المستحيل في كيانه.

«شعر جلال بأن كائناً خرافياً يحل في جسده، أنه يملك
حواس جديدة ويرى عالماً غريباً. عقله يفكّر بقوانين غير
مألوفة، وها هي ذي الحقيقة تكشف له عن وجهها».

واختلط الوجود بالعدم:

«طوى الغطاء عن الوجه، إنه ذكرى لا حقيقة، موجود
وغير موجود ساكن بعيد منفصل عنه ببعد لا يمكن أن يقطع،
غريب كل الغرابة، ينكر بيرود أي معرفة له. متعال متعلق
بالغيب. غانص في المجهول، مستحيل غامض مندفع في
السفر، خائن، ساخر، قاسٍ، معذب، محير، مخيف، لا
نهائي، وحيد.

وغمغم بذهول وتحدى:
— «كلا».

وكان هذا هو أحد الأجوبة المطروحة — وأهمها — إجابة
عن تساؤل الملحة المحوري.

وإذا كان التساؤل/المقدمة هو لماذا نخاف الموت؟ ثم يليه
التساؤل التالي: لم نحزن للموت؟ فإن التساؤل المحوري هو:

لم ننسى الموت؟ ومن هذه الأسئلة الثلاثة نستطيع أن نصوغ
التساؤل الجماع بمواجهة السؤال: فما العمل؟

إذا كان الخوف من النهاية مثلاً، وكان الهرب مستحيلاً؟
أو في أحسن الأحوال مؤقتاً، وكان الحزن أقوى من الحياة،
والنسوان أبعد عن التنازل؟ فما العمل؟

هنا قفزت إجابة جلال صريحة أنه: «كلا».
 فهو الرفض، والإإنكار:
 ما زلنا.

«يد غطت الوجه فأغلقت باب الأبدية».

آه: لم يقل «فتحت باب الأبدية» فالموت عادة، في العرف
الديني، طريق إلى الأبدية (الحياة الآخرة)، بغض النظر عن أين
سنمضي هذه الأبدية: في جنة أم في جهنم، فالخلد في أيهما
سواء، لكن التعبير هنا يشير إلى أن الموت هو الذي أغلق باب
الأبدية، لا أنه فتحها.

فهل يعني ذلك أن الأبدية ممكنة على هذه الأرض دون
سواها؟

«لم يتأنه، لم يذرف دمعة واحدة، لم يقل شيئاً، تحرك
لسانه مرة أخرى مفعماً:
— «كلا».

وتكلفت صور الموت بما ينبغي.
«رأى رأس أمه مهشماً، وكأنها ما ماتت إلا هذه اللحظة»،
(الم يسأل أباه منذ زمن غير بعيد: متى تعود؟).

وَهِينَ نَبَهَ الْآخِرُونَ أَنْ وَحْدَهُ اللَّهُ فَزَعَ لِوْجُودِهِمْ حَتَّىٰ
أَنْكَرُهُ، وَكَانَهُ وَهُوَ يَلْغِي الْمَوْتَ، قَدْ أَلْغَى النَّاسَ وَالْحَيَاةَ جَمِيعًا
بِصُرْبَةٍ وَاحِدَةٍ ..

وَهُوَ إِذْ يَسْأَلُ: «مَنْ قَالَ إِذْنَ إِنَّ الْحَيَاةَ خَالِيَّةَ، خَالِيَّةَ مِنَ
الْحَرْكَةِ وَاللَّوْنِ وَالصَّوْتِ، خَالِيَّةَ مِنَ الْحَقِيقَةِ، خَالِيَّةَ مِنَ الْحَزَنِ
وَالْأَسَى وَالنَّدَمِ». لَا يَسْأَلُ مُتَرَاجِعًا، وَلَكِنَّهُ يُشَيرُ إِلَى قَرْارِهِ
الصَّاعِقَةِ ضَمِنًا، فَالْجَوابُ الْمُتَضَمِنُ فِي هَذِهِ الْأَسْتَلَةِ هُوَ: أَنَّهُ
هُوَ الَّذِي قَالَ ذَلِكَ دُونَ سُوَاهٍ، قَالَ وَقَرَرَ كُلَّ ذَلِكَ، فِي هَذِهِ
اللَّمحَةِ الصَّاعِقَةِ الْمُولَدَةِ مَعًا، فَرَرَ فَتَرَرَ، وَلَا رَادَ لِقَرَارِهِ،
وَبِقَرَارِهِ هَذَا تَحرُّرٌ فَعْلًا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ، مِنَ الْمَوْتِ ثُمَّ مِنَ النَّاسِ،
ثُمَّ مِنَ الْمُشَاعِرِ :

إِنَّهُ فِي الْوَاقِعِ مُتَحَرِّرٌ. لَا حُبٌّ وَلَا حَزَنٌ. ذَهَبَ الْعَذَابُ إِلَىٰ
الْأَبْدَ. حَلَ السَّلَامُ. وَلَكِنَّ كَيْفَ؟ بِالْإِنْسَابِ وَالْتَّبَلْدِ؟ أَبْدًا؟ بَلْ
بِالْمُحَالِّ وَالتَّوْحِشِ الْمُتَحْدِيِّ :

«وَثَمَّةِ صِدَاقَةٌ مَتَوْحِشَةٌ مَطْرُوحَةٌ لِمَنْ يَرُوِّمُ أَنْ تَكُونَ النَّجُومُ
خَلَانَهُ، وَالسَّحْبُ أَقْرَانَهُ، وَالْهُوَاءُ نَدِيمَهُ، وَاللَّيلُ رَفِيقَهُ».

وَلِلْمَرْأَةِ الْثَالِثَةِ يَقْعُدُ:
— «كَلَا».

وَيَعْلَمُ إِنْكَارُهُ لِلْمَوْتِ (وَلِلنَّاسِ وَالْأَحْيَاءِ) حِينَ يَرُدُّ عَلَىٰ
شِيخِ الزَّاوِيَّةِ:
— وَلَا أَحَدٌ يَمُوتُ.
هَامُ جَلَالُ بِالْمُسْتَحِيلِ.

وحين كانت تعاوده ذكريات الحب كان يحتمي منها بالكراءة؛
«أكره قمر، هذه هي الحقيقة. هي الألم والجنون، هي
الوهم».

لكن مشاعر الكراءة نفسها هي مشاعر السلام، وهي أفضل
من اللامبالاة، لكنه يتعمد من الكراءة إلى التشويه:

«كيف هي الآن في قبرها؟ قربة متتفحة تفوح منها رواحة عفنة؟
وتسبح في سوائل سامة ترقص فيها الديدان». ثم من التشويه إلى الاحتقار:

«لا تحزن على مخلوق سرعان ما انهزم.. لم يحترم الحياة،
فتح صدره للموت ثم ينسليخ إلى المستحبيل:
إننا نعيش ونموت بإرادتنا.

نحن خالدون؟ ولا نموت إلا بالخيانة والضعف».

وحين ألغى/ أنكر الموت، محا الحياة، والناس، وراح يستعمل
الجميع محقرًا: فبعد أن اعتلى عرش الفتورة، وجاء أبوه يذكره
بالعدل الذي يتساءل عنه الناس، فيرد عليه «بازدراء»:
ـ إنهم يموتون كل يوم وهم مع ذلك راضون.

ويجيء موته زينات (الشقراء) أم جلال الثاني؟ كالزلزال،
ليقول لنا إن الموت أكبر من كل رتابة، وأقوى من كل هروب.

وعلى العكس من موته قمر (خطيبة جلال الأب) جاء موته
زينات (أم جلال الابن).

ماتت قمر وهي بعد الفتاة البكر، صغيرة السن، الخطيبة الطيبة
العاشرة البطلة، ماتت بعرض عابر وهي في ريعان صباها تستعد

لزواج سعيد بعد أن انتصر الحب على صلافة أمها ومقاومتها.

أما زينات الشقراء فهي بائعة الهوى، ثم هي عشيقه جلال الأب، وقد بلغت بها الجسارة أن تسمى ابنها منه وهو ابن سفاح، وأن تسميه باسم أبيه مباشرة، وهي تموت وهي في الثمانين بعد أن تابت وأنابت، وتتحدى — ونجحت — أن ينشأ جلال الابن العرام معروفاً بالطيبة والأمانة وحسن الخلق والورع، ولا تموت إلا عن ثمانين عاماً، وكان جلال قد بلغ الخمسين من عمره.

وكما قال جلال الأول للموت كلا، ثم راح يدرّب نفسه على كره قعر في تربتها، وتشويه صورتها في شكل قربة منفوخة متعرضة يرعى فيها الدود، راح جلال الثاني — فجأة — يشوه صورة أمه، أمه التي .. هو نفسه كان يقول أنه طالما أحبها حباً جماً، لكنه لم يكن يتتصور أن يفعل به موتها ما فعل» (رُوِيَ في الجنائزه وهو يبكي ويتحبّ)، أما الأعجب من ذلك فهو ما حصل له عقب انتشاع الكتابة.

لقد قالها أيضاً: كلا، ولكن بطريقة عملية مغايرة، لم يقلوها للموت، وإنما قالها الموت له، فأعادها، أن: كلا.

كلا للرتابة والاستقامة والفتور. كلا للمحافظة، والدعة والسلامة، كلا لما فرضته أمه عليه، عكس ما هي، وما كانته من فجور وجنس وعشق وقتل وكأنها أنشأته نقىضاً لها، وتکفيراً عنها، فحرمته حقه في تجربته، ولم يولد إذن هذا الجديد «مجهول الأصل» إلا بقدر حسابات الظاهر، بل حقاً لقد قذفه قبو مملوء بالعفاريت، وهو الداخل المروض المكبوب، زينات الأولى بداخله،

فانقلب أول ما انقلب عليها:

«تبدي له حبه لأمه عاطفة غريبة مضللة كأنها السحر الأسود، تبخرت في الهواء مخلفة حجراً بارداً شديد القسوة (نفس قسوة أبيه في مواجهة موت قمر)، أصبح يثور لذكرها ويلعنها، لم يبق في قلبه أثر لحزن أو بر أو وفاء. وثمة صوت يهمس له في ذهوله بأنها ينبوع العداوة والمقت في حياته، وأنه ضحيتها إلى الأبد» (قبل الموت وهو الفاضل الأمين، وبعد الموت وهو النقيض الفار الصائع: وجهان لعملة واحدة).

وبديهي أن كل ذلك مثل موقف أبيه هو نتاج مواجهة المرت فقهر الحزن حتى اخفائه، هو في الوقت نفسه دليل العجز عن التخلص منه (الحزن)، ثم إنه الاحتجاج القاسي على الميت الذي تخلى بموته عن الحي العاشق المعتمد عليه. ثار جلال الأول على قمر، واتهم — بعد موتها — بالضعف والتخاذل أمام الموت وكأنها اختارت الموت بمحض إرادتها دونه، أما جلال الابن، فقد ثار على أمه بأثر رجعي، فهي لم تخنه بموتها (وقد بلغت الثمانين) وإنما خانته بما صاغته فيه، حين صنعته نقيض ما هي، وما هو.

وتأتي ثورته صريحة مباشرة ضد كل ما فرض عليه، تأتي بعد مشاهدته فيقنه بهذه الحقيقة الموضوعية الأولى: عارية مجردة يقول لدلال الغانية العشيق الجديدة (زینات الحقيقة):

«كرهت حاضري وذكرياتي، حتى التجارة والربع، ومشاكل البنات المتزوجات وكرهت ابني شمس الدين الذي يعمل سواقاً عندي، وكأنه حمار يسوق حماراً وكرهت أمه التي يمضي محسناً

بركاتها، ورأيتها تستنزفني بغیر وجه حق كما استنزفتني أمي من قبل...» (إلخ.. انظر بعد).

في حين الموت هنا، واقعاً مائلاً، قد فاجأ جلال الثاني برغم بلوغ أمه الثمانين وهو في الخمسين، ومحفوظ بذلك يذكرنا أن جلالاً الابن لم يضع موت أمه في الحسبان، أنكره في غيبوبة الاعتماد والكتب، ثم حين فوجئ به، برغم كل التوقعات، كاد قوله يقول أنه لم يولد من قبل، وكان ظهور الموت هنا بهذه الصورة المفاجئة، بلا مفاجأة – وبشكل مباشر – هو الوعي بحقيقة الحياة، ومن ثم محاولة اللحاق بها، ولكن كيف؟

(٣) ضد الموت؟

هذا هو الموت كما تصاعد حتى تجسد، وسحق، وأرعب، فأنكره جلال ابتداءً، بدلاً من أن يخاف منه، أو يحزن له، أو ينبعج في أن ينساه، أو يتصور أنه يفعل.

فما هو مقابل الموت؟ وكيف عالجت الملهمة هذه القضية؟ وكيف المسار؟ يبدو أن الحياة، مجرد الحياة، ليست هي المرادف الحقيقي لما هو ضد الموت.

فمن الموت تتفجر الحياة، وكأن الموت هو صانع الحياة. الموت، كما تقدم، هو حركة، بعكس الشائع عنه، أنه عدم وسكون.

فإذا كانت حقيقة الموت هي الباعث للحياة؟ وهي المبرر

والدافع لاستمرار الحركة؟ وهي المسؤولة عن إعادة التخلق وتتجدد
الوعي؟ فما السكون؟ وما الفضل لما هو موت؟

في الواقع أن نجيب محفوظ ألمع إلى عدة احتمالات أغرت بأن تكون هي الفضل المحتمل، منها على سبيل المثال:
التكية، والخلاء، وأحياناً الظلم، والظلمة، وأقل من ذلك
الفراغ.

وفيما عدا التكية بسكنونها وأنشيدتها المعادة، لا نجد سكوناً يقدر أن يكون ضد الموت بكل زخم دفعه كما صورته الملهمة حتى التكية، فإنه يكسر سكونها غموضها، ذلك الغموض الذي يسمح للخيال أن ينسج حولها، وفي داخلها، ما يكاد يحييها.

وكل هذه المقولات والمواضيع هي موضوع دراسة لاحقة، ومكملة، لكنني في هذه المرحلة سأكتفي بأن أشير إلى أن الخلود كما قدمته الملهمة، هو السكون الجائم، وهو الموت الحقيقي كما يشيع بين الناس.

وكان الأولى بمن يرى ويتقن – أين بنا إذا فعلنا – أن يخاف الخلود (عكس الموت) لا أن يخاف الموت. وكان مأساة الإنسان الحقيقة ليست هي الموت بما هو شائع بمعنى العدم، في مقابل الحياة بما هو شائع بمعنى الاستمرار على وجه الأرض لا في بطنها، وإنما القضية الأولى بالاهتمام والنظر، هي السكون في مواجهة الحركة.

كذلك فإن القضية – من ثم – ليست هي أن نولد بيولوجياً، ثم

نقضي هذه الحقبة من الزمن المحدود التي ستنتهي بيقين، وإنما هي أن يكون في يقيننا بالنهاية ما يجعلنا نولد مرة أخرى، بمجرد أن نعي موتنا.

بهذا تكاد تصبح الحسبة أنه لا معنى لولادة تنتهي بموت، إن آجلاً أو عاجلاً فالموت بالصورة الشائعة يلغيها حتماً، لكن الولادة تبدأ حين نعي الموت، فتتخلق بالحركة، لتصاعد بالإبداع، والاستمرار فيمن يلي، وليس بأنفسنا.

فهل يا ترى قالت الملhma ذلك حقيقة؟
وكيف كان ذلك؟

(٤) الحركة/الزمن/التغيير:

«لَا دائم إلا الحركة. هي الألم والسرور. عندما تخضر من جديد الورقة، عندما تنبت الزهرة، عندما تنضج الشرة، تمحي من الذكرة سفة البرد وجلجلة الشتاء».

بهذه المباشرة وفي قمة وسط الملhma، أقرها نجيب محفوظ، وحددها، وقدمها لكن كل ذلك لا يجعلنا نقر أنه بسطها أو سطحها. لكن الحركة تبدو ذات أبعاد ودلالات متغيرة، يستحسن الوقوف عندها حتى لا تختلط الأمور: فثمة حركة راتبة متعاقبة، مثل مرور الأيام وتالي الليالي.

وثمة حركة دائرية مستعادة. فيها من التغير والتفتح بقدر ما فيها من التكرار والانتظام، مثل تغير الفصول، ودورات السنة. لكنها في

أغلب الأمر عود على بدءه.

وثمة حركة متفرجة مغامرة. تعلن إعادة الولادة، والقفز في المجهول الرائع إلى الجديد الواعد، متضمنة المخاطرة بالقديم، بعض النظر عن التبيّحة إن بناءً أو هدمًا. لكنها تحمل في الحالين من مقومات الحياة المتتجدة ما يجعلها المقابل الحقيقي للسكون.

ثم ثمة حركة ممتدة عبر الأجيال، تقاس وحدتها الزمنية ليس فقط بطولها، وإنما بما تحويه من معانٍ التغيير الكيفي، وهي يمكن أن تحمل إيجابيات الحركات السالفة الذكر، ولكن على مدى أطول، وشمول أعم.

وستتناول كلاً منها بما تسمح به هذه المقدمة.

أما الحركة الراتبة المتعاقبة، فهي الزمن بمعناه التابعى الملاحق. (وليس الزمن بحضوره الكافى القابل للتخلق: «المر العابر بين الموت والحياة»).

بل أن هذه الحركة الراتبة هي أقرب إلى السكون، ولم يعتن نجيب محفوظ بإظهارها لذاتها، بل كانت تظل من ثانيا الإيقاع، أو تستخرج بالسلب من أحاديث الرتابة، ومسار العجلات الصامتة.

فالتكية كانت بمثابة جدار الزمن الثابت، ففضلاً عن أنها تمثل رمز خلود غامض، كانت تمثل تحدي الهمود المرفوض في الآن نفسه.

وتشبيه عاشور بالتكية «نما نموا هائلاً مثل بوابة التكية». ثم اختفاء الواعد بالرجوع، له دلالة مبنية لما نقول، فإن كانت التكية

هي جدار هذا الزمن الراتب، فعاشور الناجي الأول هو طواره إن صح التشبيه، بل أن صراع شمس الدين مع زحف الزمن قرب النهاية، في صورة معركته الإدارية مع ابنه وصف كالتالي:

«شعر شمس الدين أنه يغالب السور العتيق، وأن أحجاره المترعة برحيق التاريخ تصكه مثل ضربات الزمن».

فتكشف سور التكية العتيق، مع صلابة ابنه سليمان – برغم أنه ابنه – وتقدمه زاحفاً بفعل تالي الأيام، مع ما هو زمن يمضي دون توقف، يجسد الماضي في المستقبل في جدار الزمن (التكية) التحدي، وقد راح شمس الدين يصارعه.

وهذا الزمن الراتب، عاجز في ذاته، ولكنه باعث في الوقت نفسه إذا بلغت حدة الوعي بحقيقة، وما له (الموت) ما يكفي لإعادة التخلق، الولادة ولننظر في عجز التكية – رمز الزمن الراتب والخلود السليبي – .

«إنهم يتارون، ولا يردون.. فتر حماسه، انطفأ إلهامه».

ثم انظر إلى تعرية سيلتهم:
«الم تعلموا يا سادة بما حل بنا؟ أليس عندكم دواء لنا؟ ألم يتراهم إلى آذانكم نواح الشكالى؟».

ثم: «سكتت الأناشيد، وتلفعت بطيسان الامبالاة» وثمة إيقاع لامث، لكنه راتب أيضاً: مثلاً:

«وأنجب مع الأيام حسب الله، ورزق الله، وهبة الله، وفي أثناء ذلك يتوفى المعلم زين زوجه، وتزوجت البنات».

فتلاحظ أن الأشخاص الهاشميين كانوا يظهرون في رتبة ليختفوا في رتبة، وكان ذلك مقصود لذاته وإظهار هذا البعد الخاص، حتى يعلن أن من يستسلم للمالوف ورتبة الزمن، سوف يمضي بلا تاريخ!

«وتمر أيام رتيبة ومريرة في حياة جلال عبد الله وأسرته، ويعرف الرجل بالطيبة والأمانة وحسن الخلق والورع. ويتوفر له الرزق، وعشق العبادة.. وتدل البشائر على أن هذه الأسرة ستشق طريقها في يسر وبلا تاريخ».

هنا نقف كما ينبغي عند «بلا تاريخ».

ويرغم أن الأسرة لم تمض في هذا المسار كما أوحى البدايات (وان طالت خمسين عاماً)، ورغم أن الانقلاب وإعادة الولادة لم يكونا في اتجاه البناء، فإن هذا الزمن الراتب المتالي، الماضي في يسر، هو وعدم سواء. فمن لم يع ذلك فولد ومات، فكانه ما ولد وما مات، أما من استيقظ أمام الوعي بالموت، وبالرتبة، فهو مطلق ماردة الوليد من غيبات المجهول، أو عباءات العفاريت، ثم يكون ما يكون، وهذا ما حدث لجلال الابن حين واجه موت أمه، ولجلال الأب حين واجه موت خطيبته (انظر فيما قبل).

الحركة الأولى للزمن هي تلك الحركة الراتبة البسيطة الهاameda المتالية المعادة: التي هي ليست زمناً، بقدر ما أن نهايتها: الموت، ليس عندما، فالعدم هو ضد الوجود، والذي يستسلم لهذه الحركة الراسخة الهاameda لم يوجد أصلاً.

لكن الحركة الأخرى الأكثر عداً، وخلقاً، وتحريراً: هي حركة

في دورات هي دورات الحياة، اقترنت في الملهمة أساساً – ولكن بوصفها مجرد أرضية – بتالي الفصول:

لو أن شيئاً يمكن أن يدوم، فلم تتعاقب الفصول؟^{٤٥}
فهل يعلم القارئ أن هذا السطر الناقص قد أخذ رقم فقرة
في الحكاية الثالثة من ملهمة الحرافيش: الحب والقضاء؟ هكذا
مستقلأ دون زيادة..

وفي بداية الحكاية الرابعة:

«الشمس تشرق الشمس تغرب، النور يسفر الظلام يخيم».^{٤٦}
وهو يكرر مجيء الفصول بما هي علامات زمنية محددة في أكثر
من موقع:

«وجاء الصيف زافراً أنفاسه، إنه يحب ضياء»..
«ودارت الشمس دورتها. تطل علينا من سماء صافية، وحينما
تتواري وراء الغيوم».

«ما يمر يوم إلا نرى الشمس وهي تشرق، ثم نراها وهي
تغرب، وما على الرسول إلا البلاغ».

كان هذا الحديث بالذات من أم هشام الديمة، ردأ على اعتراض
زهيرة:

– الظاهر على الأقل – على طلب نوح الغراب القرب منها (أي
قرب، بأي ثمن). اعترضت زهيرة قائلة: «الا ترين أني زوجة وأم؟»^{٤٧}
فردت أم هشام الديمة هذا الرد الدال، الذي انتهى بأنه «ما على
الرسول إلا البلاغ» (وكان نجيب محفوظ قد قالها أيضاً في
الحرافيش وفي غيرها).

هنا إعلان ضمني أن شروق الشمس اليوامي فغرويها ليس دليلاً على حركة معاادة، أو دائرة مغلقة، وإنما هو إعلان لدورات الطبيعة الموازية لدورات الحياة المفتوحة النهاية بشكل أو بآخر.

والفيضان، بوصفه مواكباً لفصل بذاته، ودالاً عليه، هو علامة من علامات دوران الفصول، ولكنه ليس - بداهة - مجرد إعادة عقيمة بل هو إعادة تحمل الحياة للأرض والزرع والناس جميعاً، هو زائر فصلي معاود نعم، لكنه ولادة متتجدة، وإن كانت دورية محددة، فهو أبداً ليس نسخة مكررة.

«وَعِنْدَمَا وَفَدَتِ الْفَلَاحَاتِ يُبَشِّرُنَّ بِالْفَيْضَانِ وَيَبْعَنُ الْبَلْحَ، كَانَتْ زَهِيرَةُ تَعَانِي وَلَادَةً عَسِيرَةً أَنْجَبَتِ فِي أَعْقَابِهَا رَاضِيَ الْابْنِ الثَّانِي لَهَا مِنْ مُحَمَّدٍ أَنُورٍ».

ونرى الفيضان هنا، مع بشارة الفلاحات، مع الولادة العسيرة (من محمد أنور على التحديد)، كلها أحداث متوازية شديدة الترابط والدلالة على حيوية الدورات لا تكرارها، وعلى ارتباط ما هو طبيعة بما هو بشر، بما هو فرد، في حلقات متداخلة في نمط مواز بشكل أو بآخر.

وقد أعلن محفوظ بعد الإخفاق الأكبر لتجربة الخلود على يد زينات الشقراء أن دورات الفصول ليست بهذه السلامة التي تبدت في أول الملحمه، بل أن الفصول حين تختل القوانين، فيلوح الخلود قسراً، ثم تقهقر سفحاً - أن الفصول تصبح كيانات متصارعة برغم تلاحقها:

«واستنامت (زينات) إلى نسائم بشنس، وقالت لنفسها إنه شهر
عذر، سرعان ما تدهمها الخمسين، فينقلب شيطاناً مغرياً يفتثك
بالربيع».

جاء هذا عقب أن قالت لنفسها:
«إن الشر يرفع الإنسان إلى مرتبة الملائكة».

فهذه الحركة الدائرية ليست هي إعادة مكرورة، وإنما هي من ناحية تعلن طبيعة الاستعادة القادرة على الإحياء والبسط، من ناحية أخرى تؤكد فرص المضي تصعيدياً من خلال الفروق الكيفية، التي مهما صغرت فهي خطوة دالة خطيرة، إذن تعلن استحالة عكس اتجاه الدورات:

«وثمة حقيقة تتشبث أظفارها في لحمه وهي أن الأمس لا يمكن أن يرجع أبداً».

جاء هذا في سياق مأزق شمس الدين (الثاني) بين ابنه سماحة، وحبيبه سنبلة، الذي انتهى بالتحام الأب مع الابن – بالصدفة – وكان هذا الالتحام دعوة للاستمرار برغم كل شيء (برغم الخلاف، الاختلاف، والذعر والصفقات)، وكانت هذه النهاية التصالحية من أجل الاستمرار قد أشير إليها ضمناً بالهاتف القائل.

«لا تقتل ابنك، لا تدع ابنك يقتلك».

دعوة صريحة إلى مواكبة الزمن. ولكن ما الزمن؟ وكيف؟

على أية حال، فقرب النهاية يعلن محفوظ أن هذه الدورات المتلاحقة تحمل في داخلها حسم التغيير وإن بدت معادة، يقول:

«وحلت تغيرات حاسمة مثل تغيرات الفصول الأربع».

غير أن هذه التغيرات الحاسمة كانت في هذه المرحلة خارجية على أية حال، حيث كانت الإشارة بها إلى ما حل بحليمة البركة وأولادها من ربيع الناجي (آخر جيل في العرافيش) بعد عودة فايز من غربته لي reflexivity في أنواع الوجاهة والأبهة، وما بلغني هنا أنها تغيرات خارجية على كل حال، وكان التغيرات الفصلية هي في أغلب ظاهرها، أقرب إلى تغيير المناخ، لا إلى طفرة التخلق الجديد كما سيأتي ذكره في نوع آخر من الحركة..

«لا تنفصل قضية الزمن، عن قضية الحركة بأنواعها»:

فالزمن الراتب المتالي (مجرد مرور الزمن متتابعاً) هو حركة خامدة، وإن كانت مرعبة بما تعد نهايتها: الموت العدم (المفهوم الشائع).

والزمن/الدورات هنا يعني أن كل شيء يتحرك وأن كل شيء يعيد نفسه في الوقت نفسه فإن كانت الدائرة مغلقة، فهو بعد لا يختلف في حصيلته عن سابقه (راتب)، أما إن كانت مفتوحة فهي دورات الحياة بما تعدد.. فتعيد.. لتدفع.

لكن للحركة بعداً آخر، أدق دلالة وأشد خطراً.

(٥) الولادة الجديدة:

مهما بدأ الزمن راتباً خاماً، فإن الوعي بخموله، دفع إلى عكس ذلك.

قد يمضي فرد دون ذكرى أو تاريخ، وقد تتوالى أيام دون أحداث، وقد تعود دورات وكأنها هي هي، لكن كل ذلك هو ظاهر ليس إلا، ومهما بدا الخمول وفترت المشاعر الظاهرة، فثمة توترات كامنة، وثمة تراكمات تتجمع في يقين متصاعد، وثمة طفرات واعدة، سرعان ما تتكاثف لتندفع، وهي في ذلك لا تتبع ظاهر الأشياء إلا جزئياً، وإنما تمضي – تحت الظاهر ومعه – في تضافر له قوانين الخاصة المتتجدد أبداً.

وهذا بعد المتتجاوز لما هو راتب تابعي، هو حصيلة ما هو متراكم متضاد بقدر ما هو طفرة مكثفة لما هو دورة خلافة. وهو المرادف للتغيرات النوعية في تاريخ الأحياء من جهة، ولطفرات الإبداع في أطوار البسط من جهة أخرى، وبلغة الزمن لعله يكون أقرب إلى ما يمكن أن يسمى الزمن / البدء المتتجدد.

وقد حذق نجيب محفوظ في أغلب أعماله تقديم هذه النقلات النوعية، سواء في صورة التحول المفاجئ والنوعي في مسار شخصياته في رواياته الطويلة والأطول، أو في صورة دقات الوعي في قصصه القصيرة.

وكنت أتوقع أن تكتمل هذه الخاصية المميزة لمحفوظ في الحرافيش، بوجه خاص، وقد كان.

أول تحول دال، ومميز، كان تفجر عاشر أثر روبيته فلة، وهو يسلخ ولديه عنها.

«قال له بخشونة، وهو يتزرع عينيه منها».

«انتزع عينيه منها مرة أخرى».

«في ظلام الحرارة تنفس بعمق شعر بأن سراحه قد أطلق، وأنه
تملص من قبضة شريرة. الظلام كثيف لا عين له».

«شعر وهو يشق الظلام أنه يودع الطمأنينة والثقة، ها هو تيار
مضطرب يلفه في دوامته، وهو يساوره الخوف كما يساوره النوم،
وقال لنفسه: إن البنت بهرتهم بجمالها، وقال أيضاً: إن البنت قد
بهرتهم بجمالها الفتان».

وحين قال: «لماذا لا يتزوج الحمقى؟» (كان داخله قد قرر أمراً
دون أن يدرى هو به بعد).

وحين أضاف: «أليس الزواج دنيا ووفاية؟».

كان يحاول أن يخفي قراره عن نفسه من جهة، وأن يعمم الأمر
على فلة وعلى أولاده من جهة أخرى.

فهذه النقلات تحدث في الظلام، والظلام عند محفوظ غير
الظلمة، فهو الجانب الآخر للوجود.

«الظلام مرة أخرى، يتجسد في القبو.. ينطق بلغة صامتة،
يحتضن الملائكة والشياطين، فيه يختفي المرهق من ذاته، ليغرق في
ذاته».

ثم يستشعر عمق القرار وصلابته فلا مفر فيردف:
«إن قدر الخوف على أن ينفذ من مسام الجدران، فالنجاة
عبدث».

وهذا تعبير من أدق ما يمكن أن يوصف به داخل الذات

(المرموز له هنا بالقبو)، فما أهون معارك الخارج، مثل معركته مع درويش، أو معركته لتخلص أولاده. أما وقد صار الأمر في الداخل فمع من تكون المعركة؟ فلا نجاة، أو.. لعلها النجاة!

خرج الداخل إلى الوعي، الظاهر، أو اخترق اللاشعور الشعور، أو، وتعبير محفوظ: «خرج من القبور إلى الساحة».

فماذا تحرك من الداخل في هذه النقلة – تحركت أمه.

والأم عند نجيب محفوظ من أهم ما يمثل الآخر، كما أنها مقومات شخصيّات الداخل ذي الدلالة المتميزة، وهي تطل علينا من داخل عاشر الناجي الأول برغم أنها لم تكن أبداً في وعيه، ولم يرها أبداً حقيقة مرئية مدركة.

وهو يتذكر أمه الحقيقة في موقع ما أثير من نفجر حبوي يقع الجنس في جوهره، ولا يتذكر أمه بالتبني، سكينة زوجة الشيخ عرفة زيدان.

ولنلمح قدرة محفوظ على إعادة تشكيل ما سمي خطأ الموقف الأدبي، وصحته حنين الرحم، أو نداء الأرض، فطوال الملhma، والأم تظهر بعنف مقتجم، وبمحض استحيل تجاهله، وهي عادة ما تظهر مع دقات الجنس والحب الغامر الدافق، تظهر بكل قوتها وجاذبها ودلالتها، سواء كانت حاضرة بجسدها أم غائبة، إلا من حقيقة موقعها بداخل الداخل، وحقيقة توحدها مع الأرض الرحم، وكانت أدق هذه المواقف – مما قد يحتاج إلى أن يفصل في دراسة لاحقة مستقلة – هي علاقة شمس الدين بأمه فلة، وصراع أمه مع عجمية، ثم ارتباط نقلة جلال الأول (الأب صاحب الجلالة) بموت

خطيبته وما أثارته هذه اللحظة من استعادة مقتل أمه ومنتظر رأسه المهمش، وتكتمل الصورة حين ترتبط نقلة جلال الثاني، وإعادة ولادته، بما هو تراجع وانحراف، وهو في الخمسين من عمره، بعد فقد أمه زيات الشفراء وهي في الثمانين فيرتعي في حضن دلال الثانية، وكأنه يستعيد علاقته بأمه الثانية عشيقة أبيه بعد فوات الأوان.

ولعلنا نكتفي هنا بأن نشير إلى أن محفوظ، وله ما له من علاقة شديدة الشخصية بأمه شخصياً، قد تجاوز فرويد تجاوزاً لا جدال فيه، بل إنه تجاوزه من قبل في رواية مهمة من أولى رواياته وهي «السراب»، التي يعدها أغلب النقاد الرواية التحليلية النفسية بوجه خاص، فقد ربط بين الأم والجنس والحب، دون الحاجة إلى مناورات تنافسية مع أب قادر، وبأقل قدر من الشعور بالذنب.. ومن ثم عقاب الذات.

وها هو ذا عاشر يذكر أمه وهي لم توجد أصلاً في وعيه ولو لحظات عابرة لكنه يحدد شكلها، واغرها، ووعودها:

«لكي تخدم المعركة لا بد من بشرة صافية، وعينين سوداويتين مكحولتين، وقسمات دقيقة مثل البراعم، لا بد من الرشاقة والسحر وعدوبة الصوت وقبل ذلك لا بد من القوى الخفية المتدافعـة المناسبة..»

إلى أن قال: إذ يعمـ:

«ومن يتزوج الحياة فليحتضن ذريتها المعطرة بالشبق».

أليس الأم هكذا هي الحياة، ولكن ليس بمعنى أننا نقوم بعملية

تجريد أو ترميز ماسحة، بل على العكس، إن محفوظاً، بذلك، يقوم بعملية تعين لما يمكن أن يجرد من خلال الخوف والرمز والنواهي دون داع، فالحياة جسد (انظر قبلًا)، وأولى بنا أن نرى الجسد أماً معجونة بماء الشبق، من أن نفرغها من حيويتها خوفاً من مواجهة نفسها.

ومع كل هذه المواجهة الطبيعية المبررة بحقيقة الموضوعية، فكل ذلك لا يكفي تفسيراً (أو تبريراً لما يمر به).

«فلا مفر من أن تعرف بأن ما حدث لا يمكن أن يصدق. وأن تعاني إحساس المطارد إذا سبق».

(لاحظ هنا أن المعاناة هي معاناة الخلاص، فقد قال: إذا سبق، ولم تكن المعاناة لأن مطارده قد يلحقه) ثم يؤكد محفوظ أن التعبير ليس مصادفة ولا هو خطأ مطبعي كما قد يخيل لبعض القراء، بما أورده بالصفحة التالية:

«وسرعان ما استنام إلى الهزيمة جذلان بإحسان الظفر».

هذه النقلة ليست ميل هوى، أو تغيير مذاق، أو قرار تحول، ولكنها التغير النوعي الصارخ والدال، وبنص ألفاظ الملهمة، فعقب كل ما سبق اقتطافه يردد محفوظ:

«ها هو مخلوق جديد يولد مكللاً بالطموح الأعمى والجنون والندم، ويسأل الغوث من الرحمن فتنسكب عليه خمر الفتن».

كان هذا أول ميلاد جديد، وأهميته القصوى أنه بدأ من البداية، بدأ بعاشور الأول، في داخل داخله.

لم يتضرر حتى تتشابك المسائل وتتعقد العلاقات ويحتد الصراع الخير بالشر، أو يقتل الأخ ثم يعلنها، أن الولادة الأخرى محتملة، فضلاً عن أنها حتمية بل طرحها من البداية في عاشر الكبیر وكأنها طبيعة أساسية لما هو بشر.

ثم إنها لم ترتبط جنرياً بمعركة الخير والشر كما أعيدت صياغتها في أولاد حارتنا مثلاً؟ بل هي معركة الحياة كيفما اتفق، والحياة كما تتفجر لتعيد بناءها، معركة الرتابة والتجدد، بل إنها ليست معركة بمعنى التضاد بقدر ما هي إطلاق ما هو طبيعة ثانية بوعي متجدد بل إنها طبيعة أولى تكاد تكون أصلًا، لأنه بغیرها تمضي الحياة بلا ذكرى، ولا اكتشاف، ولا تاريخ.

أما شمس الدين (الأول) فقد عاناهما فأجهضها.
بداية لم تكن ثمة معركة مع أبيه أصلًا، بل لعل حضور أبيه في كيانه في السر والعلن هو السبب في إجهاض ولادته المحتملة.

«أجل إن عاشر الناجي هو أبوه. ولكنه بمثيل في الوقت ذاته حقيقة أكبر من الأبوة، وهو يهيئ بهذه الحقيقة أكثر من الأبوة نفسها، هي محور حياته، ومعقد أمله، سر افتاته بالعظمة الحقيقة.

وهذا يبدو أصعب في إعاقة الحركة تحدياً فانطلاقاً فمغامرة.
نتبع عن هذه العلاقة أن تمركز أبوه في الداخل مقبولاً جائماً بالحب، لكنه جائم على كل حال، فهل تركت له أمه في الخارج مساحة للحركة اللازمة لتفجر محتمل؟

«اعترف شمس الدين بأن أمه قوية وعنيفة. اعترف أيضاً بأنه

يحبها ويحترمها، لا باعتبارها أمه فحسب، ولكن بصفتها أرملة عاشر الناجي أيضاً.

فماذا تبقى له ليفعلها؟

حين أحاط به الزمن، برغم قدرته على الاحتفاظ بكل ما يقنع الآخرين – دونه – أنه ليس عرضة للشيخوخة، حين أحاط به مرور الزمن.

«دارت برأسه أفكار شيطانية، وسرعان ما هرع إليه عثمان الدرزي. أفاق من جنونه فنلاشت نواياه المستهترة، استسخف سلوكه، كلا، لن يتحدى الهواء. لن يتمادي في ارتكاب الحماقات، تستسugh فرصة فيتهزها ستعرض تجربة فيخوضها».

وكمما قلنا من قبل، لم تستسغ فرصة، ولم تعرض تجربة، فقد أجهضت فرصة ولادة جديدة قبل أن توجد أصلاً.

وثمة نقلات واضحة تكاد تكون من التقيض، وكان يمكن الوقوف عندها بوصفها نقلات كيفية، إلا أنها لا تمثل الولادة الجديدة في عنف حضورها، لكنها تذكرنا – أيضاً – بالتغيير الكيفي الذي لا تشير إليه المقدمات، مثل زواج محاسن البولاقة من حلمي عبد الباسط، أو حتى مثل جنون ضياء ودروشتها فضلاً عن النقلات الطبيعية، أو الاقتصادية، مثلما حدث عند استيلاء عاشر الناجي الكبير على بيت البنان، أو عند إفلاس بكر الناجي.

وحتى الانتحار، فإنه يعد إجهاضاً لإعادة الولادة المحتمل (ولهذا حديث مستقل لاحق).

وقد أوردت هذه الفقرة الاعتراضية لتوضيع الفرق بين ما أعيت من إعادة الولادة.. وما يمكن أن نلحظه من مجرد التغيير الظاهر.

أما النقلة الصارخة التالية فجاءت في اتجاه معاكس، أو قل: في اتجاه له انحرافه الخاص، هي نقلة وحيد (ابن سماحة الناجي من محسن البولاقية). ويرغم التمهيد لها، وطبيعة سماحة الغاضبة الخاصة المستغرقة في الخيال حتى قال له عمه رضوان.

— احضر الخيال وأقبل على العمل!

برغم هذه المقدمات فإن النقلة حدثت وكأنها مفاجأة، بدأت إرهاصاتها (مثل كثير من النقلات الدالة طوال الملحمه) بحلم، وكان الحلم في مثل هذه المرة صادراً عن لا يفهمه الأمر، وليس عن صاحب الشأن (بعكس أحلام أخرى مباشرة كثيرة، وخاصة حلم عاشور الناجي عرفة زيدان)؛ كان حلم ضياء امرأة عمه (الهائمة على وجهها في جنون هادي)؛ أنه يمتهني جرادة خضراء، ثم تفسيرها لهذا الحلم، وهي تجيب نفسها (أكثر مما تجيئه):

إنه إنما «خلق للهواء».

ثم: من الحلم إلى الإلهام (كالعادة):
«عندما استيقظ وجد نفسه مفعماً بالإلهام».

والإلهام هنا — وفي هذه المواقف — لا يقف عند الإيحاء بفكرة، أو إضافة زاوية رؤية، وإنما يتخطى هذا وذاك إلى فعل، إلى تغيير مفاجئ، شيء أقرب إلى السحر أو المعجزة.

لم يشك أنه قادر على المعجزة (وإن لم يتبيّن بعد طبيعة

المعجزة)، وأنه يستطيع أن يقفز من سطح الدار إلى الأرض دون خوف من الكسر.

ويستقبل الناس هذه النقلات عادة على أنها الجنون ذاته، إذ عادة ما تكون المسيرة إلى تفكك، لكن أن يترتب عليه قفزة في الهواء حقاً، ثم لا يكسر، فهو الفعل الخارق الدال على ما تقول به من ولادة تغير المسار نوعياً حقاً، وهذا ما كان حين تحدى وحيد الفسخاني الفتورة، فصارعه — فجأة — وانتصر (بيده المسحورة!!) وأعلى عرش الفتورة في نهار واحد.

ونستطيع أن نتابع بسهولة نقلات زهيرة، وتصاعد طموحاتها منذ أول زواجهها بعده الفران، ثم انتصارها على العواطف والشهوة ورسمها حتى تزوجت من محمد أنور، فأحلامها بالفتورة (النسائية) بدت من البداية، لذلك فتحن لا تجد فيها التغير النوعي الواحد المحدد الذي يعني هنا بالولادة الجديدة، وإن كنا نلحظ بسهولة ما وراء هذه النقلات المتالية من طموح، وثورة، وكلها تشير إلى داخل متفجر ومتوجب لا يهدأ.

«باطئتها يتغير بيضاء، ولكن بشبات وإصرار». .
وحتى هذا البطل لم يكن بطئاً.

«يتمخض كل يوم عن الحركة، كل أسبوع عن وثبة، كل شهر عن طفرة، إنها تكشف ذاتها طيبة وراء طيبة، تنبثق من جوفها أنواع شتى من المخلوقات المتحفزة الصارعة وتحاكم في الخيال أمها وزوجها ومسكتها وحظها، تحقد على كل ما يطالها بالرضا على حكمة الأمثال وعطف الهانم وفحولة الرجل».

فانظر برغم أنها موجات متلاحة من الثورة والتغيير، إلا أن حدوثها على مراحل متالية في الاتجاه نفسه: طموح وراء طموح، يعلن ما وراءه من طفرة مصغرة وراء طفرة مصغرة إلى حد عدم إعلان الطفرة النوعية الكبرى التي نعنيها في هذا العرض لإعادة الولادة.

وتلاحق هذه الطفرات حتى لا تكاد تتوقف، حتى أنه من كثرة تلاحمها وما تترجم إليه من أفعال، وزيجات، وتقلبات اجتماعية وطبقية من كثرة كل ذلك تصبح مثل نبضات القلب في كثرتها، وحيويتها، وتاليها.

«وعند كل نبضة تتشكل صورة براقة تخرق كل مألف».

وتميز هذه الطفرات المتعاقبة بأن إرادة زهرة الوعاية تمسك بعجلة قيادتها بقدر متميز من التحكم، استجابة لقفزات التحرّك الداخلي ورسائله، فالداخل يحفز، لا يفرض نفسه بنوع جديد تماماً من الإدراك، فالنقلة. وزهرة تلقط هذا التحفيز، وتسيير به في دروب الوعي بإرادة محكمة لتأكيد التغير حلقة بعد حلقة، في اتجاه يكاد يكون معيناً من قبل، وتظل تحافظ على الاتجاه نفسه طوال الوقت.

وتتأكد الإرادة في تنقلات زهرة فيما بعد:

«إنها تطمح إلى اكتساب حق. في سبيل ذلك وطشت قلبها بلا رحمة.. في سبيل ذلك تحس أحياناً بجيشان الجنون السامي في قبح من الخمر المقدسة».

فتقرر – في حلم يقظة – الانقضاض على عزيز الناجي، وسرعان ما تتحقق حلمها من خلال حسن استيعابها لتفجرات الداخل، وقدرتها على صياغتها واقعاً عيانياً يواصل مسيرتها.

أما نقلة عزيز، وعلى الرغم من أنها شديدة الارتباط بأخر طفرة لزهيرة – الطفرات المترجمة أولاً بأول إلى طموحات محققة – فهي من حيث المبدأ أقرب ما تكون إلى نقلة عاشور الكبير التي انتهت إلى الزواج من فلة، وهي قريبة من النقلة المجهضة لشمس الدين الكبير، وذلك من حيث التوقيت (السن) والاتجاه، (الجنس والزواج أو احتماله).

«أغرب الجنون ما يصيب المرأة في كهولته».

أما الولادة/ المارد/ الجنون، فهي ما حدث لجلال الكبير عقب أن اختطف المجهول «قمراً» خطيبته دون أدنى تمهيد أو تبرير.

وقد أشرنا إلى بعض تفصيلاتها ونحن نتحدث عن مواجهة الموت ولا مفر من إعادة، مع اختلاف السياق:

«وشعر جلال كان كائناً خرافياً يحل في جسده (انظر كيف كانت النقلة ببولوجية ذات لغة جسدية – لا مجده).

«إنه يملك حواس جديدة ويرى عالماً جديداً غريباً».

(لاحظ تواكب الجدة والغرابة).

«عقله يفكر بقوانين غير مألوفة».

فالعقل يلحق بنقلة الجسد النوعية، فالجنون تغير في الكيان الحي/ الجسد، الذي أحد وجوهه ما هو عقل، وليس الجنون ذهاب

العقل ابتداء .

ومن خلال ذلك ينفصل عن الواقع حتى ينكره ، لكن إنكاره ليس كاملاً حتى يعيشه من استقباله بكل تحديات «الآن» أنه إنكار حاضر .

«إنه ذكرى لا حقيقة ، موجود وغير موجود ، ساكن بعيد منفصل عنه يبعد لا يمكن قطعه» .

وإذا كان عاشر الناجي الكبير قد ولد فيه مخلوق جديد أثر تحريرك الجانب الآخر (الأم / الغريزة / الحياة) .

«ها هو مخلوق جديد يولد مكللاً بالطموح الأعمى والجنون والندم ويسأل الغوث من الرحمن فتنسكب عليه خمر الفتنة» .

فإن جلال قد أعاد / استعاد الخبرة مضاعفة مفتربة مقتبعة ، أثر تحريرك العدم / الدهر / الرفض ، لا تحريرك الحياة .

(قارن : «مخلوق جديد يولد مكللاً بالطموح الأعمى» بـ شعور جلال بأن كائناً خرافياً يحل في جسده) .

وإذا كانت زهيرة – أمه – قد تلقت طفرات الداخل باستيعاب ، فإن جلال قد تلقى الانسلاخ مضاعفاً مكثفاً ساحقاً غاثراً مغيراً في جرعة واحدة .

«يتمحض كل يوم عن حركة ، كل أسبوع عن وتبة ، كل شهر عن طفرة عند زهيرة» .

«وعند كل نبضة تتشكل صورة براقة تخرق كل مألف» .
بـ: «يد غطت الوجه فأغلقت باب الأبدية ، تهدمت الأركان

تماماً .

فالنفلة هي النفلة ، والولادة هي الولادة ، ولكن شتان بين ولادة نتيجة تحرك ، تفجير وابعاث في اتجاه حياة ، وقرار واستيعاب مهما بدت النتائج شاطحة ومستقربة في أولها (عاشور الناجي) وبين ولادة في طفرات متلاحقة تسبقها وتلحقها إرادة طموح (زهيرة) ، وبين ولادة تسمح لكتائن خرافية أن يلبس فجأة وتماما كل الكيان الحالي المتجمد حتى العدم من هول فقد والخيانة ، خيانة القدر (جلال) !!!

وقد ترتب عن هذه الولادة أمران :

أولاً : الرفض بالإنكار : «كلا» - نم : - لا أحد يموت (انظر قبلًا)

ثانياً : الجنون «ضلال الخلود»

أما ولادة جلال الثاني أثر موت أمه عن ثمانين سنة ، فقد جاءت أكثر مفاجأة ، وأقل تفسيراً ، فقد يكون مفهوماً أن سلب جلال الأب خطيبته بدون وجه حق ، بعد تهشيم رأس أمه أمامه ، كفيل بأن يفقده توزانه ، فيتجسد ظاهره ، فيجعل فيه الكائن الخرافي .

أما موت الأم وهي في الثمانين ، وابتها في الخمسين ، وإن كان مسارها لم ينته إلى جنون صريح ، أو زواج ثان ، فقد جرى في اتجاه انطلاق شبهي واندفاع تلذذى يعلن التخلّي عن البلادة والرتابة لا أكثر .

«أما الأعجب من ذلك فهو ما حصل له عقب انتشار الكتابة لقد

ولد شخص جديد مجهول الأصول».

وحكاية مجهول الأصل هذه تستدعي وقفة جديدة قديمة، إذ علينا ألا ننسى أن عاشر الأول كان مجهول الأصل من حيث ولادته الحقيقة، وأن إعادة الولادة — مهما بدت مبرراتها تبدو لأول وهلة مجهولة الأصل، منفصلة عن أسبابها، لكن بالنظر في تفاعلات الكمون نتبين أن ما هو مجهول هو الأصل من حيث حقيقة التركيب البديني، وتفضيلات التفاعل، وما حدث خلال حركة الزمان.

وهذا بعد هو ما يؤكده في قوة هذا النوع من الحبك الروائي، حيث يساعدنا على تجاوز ما سمي بالشخصية النمطية، والاحتمالية السببية التي غلبت على النقد فترة من زمان.

أما أنها ولادة، فهي ولادة بنص الألفاظ وولادة بطبيعة التغير:
«وكان يخنق بصدره قلب جديد، كرهت حاضري وذكرياتي». .
حتى قال:

«ونار القلب، والعقل والكبد وأعضاء التناسل، وهفت بشري
للشياطين!»

(قارن عاشر الناجي حين استشعر الولادة: «يسأل الغوث من الرحيم فتنسكب عليه خمر الفتن» بهذه الولادة: «بشرى للشياطين»).

ولا نجد ما نختتم به هذه الفقرة أدق أو أدل مما دار بين دلال، وجلال الابن:

— «إنك أذن رجل في العالم..

فقال بثقة:

سمعت أن الرجال يولدون من جديد في سن الخمسين ..

فقالت بيقين:

ومرة أخرى في الستين والسبعين».

(٦) المقدمات.. والمسارات:

لا تسمح هذه الدراسة المقدمة بالتمادي في إيفاد أطوار إعادة الولادة كما قدمها نجيب محفوظ في الحرافيش خاصة، إلا أنني أجده من الضروري الإشارة إلى تتابع المراحل على الأقل لحين الرجوع إليها مع اكتمال الدراسة بتفصيل أكثر:

أولاً: فئة استعداد خاص لهذه الولادة، بهذه الصورة المتبادلة، وما جاء طوال الرواية من إشارات إلى أن عائلة الناجي – بوجه خاص – تمثل سلسلة من الدعارة والإجرام والجنون، بالإضافة إلى صور الجوع إلى السلطة في شكل الفتنة الفاشمة والظلم حتى القتل.

وهي في الوقت نفسه عائلة تمثل سلسلة من المناجاة الصوفية، والتوق للعدل، وإطلاق إسار قوة الحياة، لإرساء دعائم الحق، فهل يا ترى هذا الاستعداد بشقيه خاص بأسرة الناجي أم أنه يمتد إلى سائر الناس؟

في رأينا أن ثمة عائلات تتميز بهذه الطاقة الحياتية المتدفقة المبدعة والمدمرة في آن واحد، أكثر من غيرها، وهذا ما يسمى بالاستعداد الوراثي لكن الملهمة ترينا أن هذا في ذاته ليس استعداد

للجنون بقدر ما هو استعداد لوفرة حياة، أو زخم مخاطر، أو مفاجآت تدمير.

وبالرغم من أن هذا التركيب يخص عائلة أكثر من غيرها، إلا أنه بالتبع الدقيق نتيقن أنه نمط عام لكل الناس، مع فارق الجرعة، وحدة النقلات، ويسطعها على عدة أجيال، أو تكثيفها في جيل واحد. أو فرد واحد.

ثانياً: أن ثمة أحداثاً مرصدة، أو مففلة؟ تجمع وتفاعل مع هذا الاستعداد المتحفز، وقد أشرنا إلى ذلك كلما سنت الفرصة، وقد نعود إليه في دراسة لاحقة بتفصيل أشمل.

ثالثاً: أن ثمة تغيرات مفاجئة، تبدأ بطرفات الداخل، مثارة أو غير مثارة بأحداث الخارج، ثم الولادة الجديدة.

رابعاً: أن مسار الولادة الجديدة ليس دائماً واحداً، بل إنه يتراوح بين تجدد الشباب (مثل عاشر الأول) والرضا بالانسحاب (مثل شمس الدين الأول) وسرعة الانحراف (مثل وحيد، وجلال الثاني) والجنون المطبق (جلال الأول).

خامساً: أن التغييرات في السلوك، مثل تقلب محاسن البولاقية، أو ما طرأ على بكر الناجي في بدايات الملحمية، أو على فايز الناجي قرب نهايتها، ليس مرصدوا بوصفه إعادة ولادة مما تعنيه هذه الدراسة، وإن كنا لا نستبعد مثل ذلك من بعد أعمق وكل ما أريد توضيحه بهذا الاستطراد، هو أن المسألة ليست مسألة تغير نوعي في السلوك، سواء إلى الانحراف (فايز الناجي) أو الجنون (مثل ضياء الشبكشي) وإنما التركيز لتوضيع طبيعة النقلات كما

ظهرت في الملهمة، بلا اعتراض على التعميم العذر في مجالات دراسات علمية أخرى.

سادساً: أن إعادة الولادة لها علاقة وثيقة بالحدس التنبؤ، والحلم كإرهاصات – آلة – كما أن لها علاقة بالجنون الصريح كمسار محتمل (وكل هذه الأمور قد وردت بتتابع وأناء وتفصيل وتنويع طوال الملهمة على نحو يعد إضافة تأكيدية لكل هذه الاتجاهات المعرفية، تفسر بها بعض الفروض والنظريات العلمية، أكثر مما ثبت بها طول باع محفوظ من الإمام بها، مما يستأهل المزيد من الدرس التفصيلي، الذي نأمل العودة إليه مستقبلاً).

(٧) .. في مواجهة يقين الموت (.. ضلال الخلود)

فلما كان الزمن هو الحقيقة المائلة، والموت هو اليقين الثابت، ووعي الإنسان بهذا وذاك هو التحدي المصيري، أصبحت مسيرة الإنسان الفرد (بما يتربّ عليها من احتمالات التأثير على مسيرة الإنسان النوع) أصبحت متوقفة على:

كيف يواجه الإنسان – فرداً – هذا انتحدي اليقيني الكياني في آن واحد؟ وأحسب أن هذه هي قضية نجيب محفوظ فرداً؟ ومبدعاً.

وأول ما تناولته الملهمة في مواجهة يقين الموت هو رفض إعلانه، بديلاً عن رفضه، فما اختفاء عاشور الناجي الكبير إلا تعبر عن ذلك.

ويمكن ربط هذا الحل الأقرب إلى الوهم بفكرة الحياة الآخرة من وجهة، وفكرة المهدى المنتظر من جهة أخرى، مارين بقضية

رفع سيدنا عيسى عليه السلام.

وقد عبرت الملهمة عن هذه القضية بشكل مباشر وغير مباشر كما شاء لها نجيب محفوظ.

وما أن قارب عاشور الناجي الأربعين حتى أعلن – باللفظ – أن فكرة الخلود تراوده؟ وكان ذلك مرتبطة بشكل مباشر بالموت «القرافة».

«كان يحمل فوق كاهله أربعين عاماً، وكأنها هي التي تحمله في رشاقة الخالدين».

بل أن تبادل العلاقة بالزمن (يحمل السنين أو تحمله) قد أوحى إلى منذ البداية بما يقدم عليه محفوظ في تطور ملحمته من الوقوف على هامة الزمن للتحكم فيه، بدليلاً عن مواكبته، ناهيك عن التسليم له، أو إلغائه، ولا أتصور أنها كانت هكذا محسوبة مسبقاً في كامل وعي محفوظ، لكنها أطلت (هكذا) منذ البداية.

لكن لنر ماذا لحق – فوراً – بتعبير رشاقة الخلود التي وصف بها محفوظ الناجي الكبير في الأربعين؟

«خمسة في باطنها جعلته يتحول عينيه نحو ممر القرافة فرأى رجالاً يخرج منه يسير في تكاسل».

(كان هذا الرجل هو درويش زيدان، ابن الشيخ عفرا زيدان، رمز الشر الغبي واللهفة العاجلة).

أليس في هذا التلاحم ما نريد إيضاحه من دلالة؟
ثم تسير مسيرة عاشور كما ذكرنا، وهو لا ينسى الموت، ولا

يفتعل الخلود وهو أول من تسامل: «لماذا تخاف الموت يا عاشور؟».

ثم أنه كان منطقياً مع الحياة برغم ذلك، حتى وهو يهرب من الموت بمعادرة الحرارة فوراً من الطاعون، برغم اعتراف زوجته الأولى وابنائه منه، وتتبليه شيخ الحرارة له ألا يهرب.

وتنكرر ظهور عاشور الناجي فيما يمثله من عدل، وقوة وتحدد، وانطلاق، وتفجر ووعود، وتناسق مع الغيب، وسعي إلى ما بعده.

كما تواتر القول بعودته شخصياً:

«وأصر أناس رغم اليأس على أنه سيرجع ذات يوم».

حتى قالت سحر الراية لفتح الباب وهي تحكي له أسطورة جده:

«كما أنقذه الله من الموت» وتفصل ذلك في الصفحة التالية:
«.. وطال اختفاؤه حتى آمن الناس بموته، أما الحقيقة التي لا شك فيها فهي أنه لم يمت».

ثم يعود محفوظ يعلن خلود عاشور الكبير في سياق موقف ضياء.

(آخر جيل الحرافيش، شقيق عاشور الناجي الأصغر) يعلنها..
حين يقول عن خروج ضياء:

«.. خرج إلى الظلام، مسوفاً بقوه خفية نحو ساحة التكية، نحو خلود جده عاشور». .

إذن فقد ظلل هذا الحل بالإنكار والتأجيل قائماً منذ البداية حتى النهاية.

وفي الصفحة نفسها كانت ثمة مقابلة بين اختفاء عاشر الناجي والزمن الذي لا يتوقف وقد جاءت المقابلة نصاً، وفي سطور منفردة هكذا:

«لقد اختفى عاشر الناجي». .
ولكن الزمن لن يتوقف، وما ينبغي له».

وكان الملحمه برغم كل هذا التكرار، والتأكيد، إنما تضرب هذا الحل ابتداء، بقولها إننا إذا نجحنا في أن ننكر الموت، بإيدال الاختفاء به، فلن ننجح في أن نوقف الزمن، فالتحدي قائم وممتد، ولن يغفينا منه أن نسمى الموت اختفاء ونروح ننتظر من لا يعود.

وهكذا نرى حل «المهدى المنتظر».

ومنذ استوعب شمس الدين اختفاء أبيه، وهو يواجه المشكلة نفسها، فجاءت دعوة أمه له وكأنها تقرأ الغيب: «فليمد الله في عمرك حتى تلعن الحياة». وجاء رده: «أستردعك الحي الذي لا يموت». وبيدو هذا العوار الباكر بمثابة تنبية ضمني لعبثية الخلود إلا لعن هو الله.

وعاش شمس الدين عمراً طيباً حتى لعن الحياة حقاً حين رفض أن يتقدم في العمر بمعنى الضعف داعياً «أن يسبق الأجل خور الرجال»، متنيناً أن يكرم الله بالاختفاء مثل أبيه وهو في غاية القوة والكرامة.

وكأن شمس الدين في محاولته الإبقاء على شبابه، بالطرق الصحيحة والطبيعية كان يقدم الحل العادي – إن صحت التعبير – وإن

كان لم يستطع أن يوقف ظهور علامات التقدم في السن (رمز: الشعرة البيضاء، فالإغماءة العابرة).

ثم نكتشف أنه مهما نجح الشباب المتأخر، والاستقامة، والحفظ على الصحة (مثل الأساليب الحديثة في التخسيس، والعدو... إلخ) – مهما نجح كل هذا، فما هو إلا تأجيل، وليس أبداً حلاً للموت القادم لا محالة.

ويعلن شمس الدين – وهو في متنه شباب شيخوخته – وجهاً آخر يوقفه فيما يقين الموت، وهو ما يفرضه على الباقي منا بعد زميله من وحدة قاسية. فها هو ذا شمس الدين يقولها صريحة في صيحته عند موت زوجته عجمية.

«لا تتركني وحدي».

تبدو المحاولة الثالثة في مواجهة الموت كأنها حل مجازي إن صح التعبير، حل يقول: إنه ما دام الإنسان ميتاً ابن ميت فليتكرر في ابنائه من صلبه؛ ونلاحظ هنا كيف أن الملهمة لم تدع مجالاً إلا وأشارت إلى هذا الحل، سواء بتكرار الأسماء، أو بتكرار السمات، فمثمة عاشر وعاشر (الباء والنهاية)، وثمة شمس الدين وشمس الدين وشمس الدين، وثمة سماحة وسماحة، إلى آخر ذلك.

وكلما اعتلى عرش الفتوة من يشبه عاشر (مثل فتح الباب) أو من يعد بأن يشبهه (جلال قبل أن يعلن جنونه)، ارتفعت الأصوات أن عاشر رجع.

فكأن هذا الحل هو الحل العادي، بل لعله أقرب إلى ما هو عادي من محاولات استبقاء الشباب والصحة (شمس الدين)، لكنه

حل بالنسبة للنوع، وليس حلّاً بالنسبة للفرد اللهم إلا إذا توحد الفرد بنوعه، ولا يتم ذلك - طولاً - إلا إذا توحد بناسه - عرضاً - وليس فقط بأبنائه من صلبه، فالمشكلة هنا - كما تطرحها الملحمه، وكما هي هي في وعي الفرد ب نهايته فرداً، مع عجزه عن التوحد باستمراره نوعاً.

ويبدو أن هذا الحل هو المبرر للإنجذاب / فالتورىث من النظامين الدينى، والرأسمالى، ولكن التطبيق يجعله مبرراً للخلود بالاستيلاء على وسائل البقاء، وليس على مسؤولية الاستمرار إلى أفضل.

وهذا عراه أيضاً محفوظ في الملحمه:

سأل راضي جلالاً:

- «لم لا تزوج يا أخي؟»

....

- لم الزواج يا راضي؟

- إنه المتعة والأبوبة والخلد.

فضحك جلال عالياً وقال: ما أكثر الأكاذيب يا أخي!

واندفع أكثر فأكثر للحل التالي:

وهو محاولة الاحتماء بالمال والسلطة ضد الضعف فالموت، أي في اتجاه خلود ما.

ولكن أي خلود هذا؟ إنه خلود نسيان النهاية من خلال الإغماء في بئر القوة المتزايدة أو الغيبوبة في لبن رفاهية مخدرة.

وقد ضربت الملحمه هذا الحل طوال الوقت، برغم أنها لم تبرزه في ذاته بوصفه حلّاً في مواجهة الموت بشكل مباشر.

على أن الملهمة قد كشفت خواص الثراء في ذاته، ولا جدوى الجنس المنفصل عن الوجود، وقصر عمر الوجاهة المتعالية، وخواص الرفاهية المانعة، وانتهاء مفعول المخدر المؤقت كشفت كل ذلك باللحاظ يغيبنا عن إعادته، إلا أننا سنختار مثاليين صارخين لإخفاق هذا الحل تماماً:

صورتان أظهرتا هذا الحل ثم ضربتا وعرناه بشكل صارخ:
الصورة الأولى هي صورة نهاية سليمان شمس الدين الناجي
التي بشّعها محفوظ حتى بدت كاريكاتيرًا منفرًا.

«ومضى يمتليء بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المئذنة،
وتدلّى منه لغد مثل جراب الحاوي».

فإذا تذكّرنا تعبيراً سبقت الإشارة إليه وهو: «رشاقة الخلود»،
يصف به عاشور الناجي الأول وقد بلغ الأربعين، لفهمنا إعلان
إخفاق هذا الحل بتقديم هذه الصورة المقزّزة المنفرة، التي أكملها
بأن أوقعه العجز في شلل نصفي بضعة أعوام، وفي عته عقله (وقد
هجرته معاني الأشياء) ثم فقد نفسه أيضاً وتلاشت الدوافع
والمعاني، وتأكد أن الصورة المنفرة مقصودة حين يعيد تصويرها بعد
أعوام:

«وظل يزحف على عكازين، ويجمد فوق أريكة مثل قدر
المدمس».

ثم تتباين (سليمان) حكمة لم يعرفها في حياته ليخلص فشل هذا
الحل.

فالقول: «إن الإنسان لعبة هزلية والحياة حلم».

الصورة الثانية للحل نفسه تبدو في بداية ادعاء جلال الأول الفتوة:

حين فقد جلال قمر (بعد فقد أمه طفلًا)، فاهتز كيانه، وأعلن رفضه، وانمحى الآخرون من وجوده، وأعلن من ناحية أنه «لا أحد يموت»، ثم «هام بالمستحيل» قبل أن يتبيّن ما هو المستحيل هذا، حين حدث كل ذلك، انفرد بنفسه وتحدى فأعلنها.

«نحن خالدون ولا نموت إلا بالخيانة والضعف»، حين حدث ذلك وانطلق بالكائن الخرافي الجديد بين ضلوعه فكان قوة خارقة: «اعتلى الفتونة بعد أن حسم المعركة في ثوان مع سمكة العلاج. ثم أصبح يتحرك بإلهام القراءة والخلود».

دون أن ندرك حتى هذه اللحظة: كيف انتوى أن يثبت مقولته هذه «إننا خالدون ما لم نضعف أو نستسلم أو نجن».

بدا الأمر في البداية أنها القوة، والاستغناء، القوة من كل مصادرها: «غذاء الفتوات وتابع القوة والسيادة» والاستغناء عن الناس بـ«لغائهم والتعالي على كل العواطف مصدر كل حاجة وضعف».

«ليس ثمة قوة تتحداه، ولا مشكلة تشغله، تركز تفكيره في فاته، تجسدت له حياته في صورة بارزة واضحة المعالم والألوان».

لكن سرعان ما أعلن ضمناً أن هذا الحل الذي فرض نفسه في حدود قوانين الحياة العادلة، وهو اجتماع الثروة، والقوة، والسلطة والاستغناء، أعلن أنه: ليس حلاً، لأنه لا يمنع الموت، بل إنه أدرك

أنه حتى يفرض استعمال كل هذا لإرساء العدل، وتعظيم الخير، كما فعل عاشور الناجي الكبير، لن يكون هذا حلاً أيضاً ما دام الموت ما زال يترصد لجلال (ظالماً) وللحرافيش (مظلومين) لا يملكون إلا الرضا حتى بالموت.

ـ إنهم يموتون كل يوم وهم مع ذلك راضون».
ويتحقق هذا الحل «العادي» فيظل علينا التمادي في الرفض الذي أعلنه عقب موت قمر مباشرةً أن: «كلا».

وكل غير ذلك، على الطرفين، هو الغباء بعينه..
السلطة والقوة ليستا حلاً، سواء كان من ملكهما هو العدل بعينه أم هو السلطة الغاشمة:

لقد انتهى سمة العلاج كما انتهى عاشور، انتها إلى اللاشيء،
وعلى من يستعيد لا يستعيد من الكفر بل:

ـ أعوذ بالله من اللاشيء»

نعم، غدا جلال، أكبر فتوة، وأكبر تاجر، وأغنى غني،
لكنه:

ـ .. لا يغيرنك (يا أبي) ما بلفت. واعلم أن ابنك غير
سعيد».

«الظاهر متألق ينضح بالقوة والسيادة والنهم، والقلب أجوف
تنلاطم فيه رياح الكآبة والقلق».

جمع الأنوار، وتقبل الهدايا.. وشيد العمارات، كما شيد
داراً خيالية سميت القلعة، وفرشها بفاخر الثياب، وحلّها بالتحف
كانه حلم الخالدين».

آه ها هو ذا يعلن بنص الألفاظ أنها المحاولة المخففة لخلود محقق.

ثم ينص لاحقاً أكثر صراحةً:
«لقد غرق في خضم الحياة الدنيا ولكنه لم يغفل فقط خداعها،
كان كأنما يتحصن ضد الموت، أو يوثق علاقته بالأرض حذراً من
غدره».

وكان على يقين منذ البداية – برغم تماضيه – من فشل هذا الحل العادي المبدئي، كما كان على يقين من إخفاق الخلود في الأولاد، أو عن طريقهم.

«سيرث المال قوم آخرون وهم يغمزونه بالسخريات، ستعقب الانتصارات الباهرة هزيمة أبدية».

يقبل دعوة زينات الشقراء، ويلوج الجنس بحل مبهج.
ـ أقول لك إن الحياة ليست إلا الحب والطرب».

وأتوقف عن الاستطراد هنا، فأننا لا أريد أن أفرد للجنس (في الملحمه) موقفاً خاصاً كحل مستقل، فهو يحتاج إلى دراسة مستقلة لاحقة متى سنت الفرصة، وإنما أكتفي بضممه هنا إلى ما يمكن أن يسمى الحل بالاستغراف في الوسائل مع تعظيم النظر في العواقب والغايات، وحتى تلميحات زينات الشقراء إلى أن اللذة لا تذهب معنا بل يمتلكها الجسد والروح ولا يرثها أحد – هذه التلميحات تبدو لجلال مهرباً تبريراً سخيفاً مثل قولها اللاحق عن الموت:
إنه علينا حق، وإن كنت لا أحب سيرته».

الانسحاب في خلود ماسخ (الرهبة/ التكية).

كما قلنا إن جدار التكية هو جدار الزمن الصامت، نذكر بأن كل نداءاتها الغامضة وأبوابها التي لا تفتح، وتساؤل عاشر الناجي عما إذا كانوا يحسون بما لحق بالحارة من طاعون أم لا، وأين يذهب متواهم إن كانوا يموتون أصلاً، كل ذلك فيه إشارة إلى إخفاق التكية بديلًا عن الحرارة، برغم الإغراء بالسلام، والوجود في الألحان، والهدوء الساحر والهمس الواعد.

وبرغم أن محفوظاً لا يشجب هذا الحل صراحة، بل إنه يكاد يدافع عنه، ليس فقط في الحرافيش، وإنما في تكرار صورة الدرويش في كثير من أعماله، فإنه في عمق ذاته يكشفه، وقد يعرضه ليقوم بدور تعرية لالتقاط الأنفاس، أو محطة لإعادة النظر لكنه سرعان ما يعريه بوصفه حلاً فردياً تماماً، بل حلاً خادعاً فيه من الزيف أكثر مما فيه من التفاعل الحركي الخلائق، يعلنها جلال الأول في موقفه من التكية بعد أن أطبق عليه المارد الخراطي بعد وفاة قمر: «باستهانة طرق الباب. لم يتوقع رداً. عرف أنهم لا يردون. أنهم الموت الخالد الذي يتعالى عن الرد».

ولا أحسب أن الأمر يحتاج إلى مزيد من الإفصاح، ولكن هذا ليس شجاعاً للتكية فحسب، وإنما هو شجب للخلود ضمناً، وهو يعلن من مدخل آخر أن الخلود هو الموت. أليس هو السكون والثبات مهما صدحت الأنغام أو انسابت الأناشيد؟

أما الحل المعجنون جنون العقم والوحدة فهو طلب الخلود الفعلي لفرد بذاته ضد كل القوانين، وبالذات ضد حرفة الزمن..

وهذا ما أسميه ضلال الخلود:

وقد اقتنى هذا الحل بشرطين منذ البداية (هما في العمق شرط واحد) هما: الكفر، ومؤاخاة الجن.

ويبدو أن جلال هو يغامر يدفع الثمن، كان يلوح له أنه، بشكل أو بأخر، يمكن أن يتجاوز هذه الشروط بعد أن يضمن الخلود، لم يظهر هذا صريحاً في نص المتن، لكنه، لأمر ما بلغني مثلكما، وربما لتعاطف خاص مع جلال في محتته.

تمثل جلال جانب الخلود دون سواه من سيرة جده الأول عاشر الناجي:

قال جلال وهو يحاور المعلم عبد الخالق:
— إنني أعتقد أنه (جده عاشر) ما زال حياً.

وواصل:
— وأنه لم يمت.

ولم يسمع لقول المعلم:

«إن الموت لا يخطئ الصالحين وأنه لا يتطلع للخلود مؤمن». ثم يتطور الحوار إلى مواجهة صريحة، وقبول كل الشروط، ولا ينفع التحذير:

جلال:
— إنك تخاف الخلود.

عبد الخالق:
يحق لي ذلك، تصور أن أبقى حتى أشهد زوال دنياي، يذهب الناس رجالاً ونساء، وأبقى غريباً وسط غرباء، أفر من مكان إلى مكان، أبيت مطارداً أبداً، أجن، أتمنى الموت.

— وتنجب أبناء وتفر منهم، وكل جيل تعد نفسك لحياة جديدة، وكل جيل تنكر الزوجة والأبناء، وتتجنس بجنسية الغربة الأبدية».

ولكن جللاً لا يهمه كل ذلك مقابل:
— «وتحافظ على شبابك إلى الأبد».

لكن المسألة خرجت عن دائرة التحذير، والمنطق، خرجت من زمن بعيد، فقد بدا أن هذا هو الطريق المخرج الأوضح من كل حسابات، والأقوى من كل عقل.

ثم أن المحاولة بدأت بعد النهاية، لم يكن جلال يبحث عن حل لحياته، بل كان يبحث عن شكل لموته، القائم فعلاً، فقد بدا أنه انتهى بنهاية قمر.

«تجسدت له حياته في صورة واضحة المعالم والألوان حتى النهاية العابثة بدءاً من رأس أمي المهمش، أو معاناة الحارة المهيضة، وموت قمر الساخر، وقوته المهيمنة بلا حدود، وفبر شمس الدين الذي يت天涯 الركب راحلاً في أثر راحل».

ما جدوى الحزن؟ ما فائدة السرور؟ ما مغزى القوة؟ ما معنى الموت؟ لماذا يوجد المستحيل؟
(لاحظ أنه لم يقل لماذا لا يوجد المستحيل!!! وإنما لماذا يوجد).

فقد راح بعد ذلك يحقق مستحيلاً هو على يقين من وجوده وإن كان لا يعرف معنى لوجوده لأنه ضد الطبيعة، مهما وعده وحل.

لم تنفع الحلول التسكينية بالقوة فالسلطة، فالجنس، لأن ميناً مستعلياً وحيداً هو الذي يمارسها.

ومنذ بداية جلسته عند الشيخ شاور، اتضحت فصلة هذا الحل المجنون عن الواقع الحي.

«وجد نفسه في ظلام حalk، حملق فلم ير شيئاً كأنما فقد الزمان والمكان والبصر».

لكن فقد الزمان شيء، وأن الوقت يمضي شيء آخر، وبعد سطر واحد:

«مضى الوقت تقليلاً خانقاً».

وأيضاً في الحوار بدا التسليم مطلقاً منذ البداية.

عاد الصوت:

«— ماذا تريدين؟».

أجاب (جلال) متنازلاً عن كل شيء:

«— الخلود».

وبعد تحذير عابر

«ستتمنى الموت، ولن تناله»

يأتي القبول بقلب خافق (من الخوف أو من النوال).

«— ليكن!».

فتعطى له الوصفة الكاملة: بالعزلة عاماً لا ترى أحداً ولا يراك إلا خادمك تتجنب ما يذهلك عن نفسك!».

(ويلاحظ هنا – في جملة انتراضية – كيف أن جلالاً بعد كل

هذه الثورة، لم يستطع أن يكفر، كما رجحنا).
كما يلاحظ أن شاور نفسه طلب منه ما يوقيه على جاريته حواء
حتى تتفق من ريعه على تفكير ذئبه.

رفض الكفر هنا، أو نفيه، ربما يرجعنا إلى موقف نجيب
محفوظ أكثر من رجوعهما إلى طبيعة الموقف، أو لعلهما يفسران
نقطة الضعف في تجربة الخلود هذه بما يبرر إخفاقها على يد سم
زینات فيما بعد.

أما أن هذا الخلود هو الموت عينه (مثلاً كان خلود التكية:
الرهبة/الهرب) فقد أعلن محفوظ ذلك منذ البداية على لسان
الناس.

«وكانه الموت وقد انتزع فتوتهم منهم».

أما المذنة المستقلة بلا زاوية ولا جامع، فهي رمز رائع و مباشر
لخلود عقيم وهي إعلان آخر أننا أمام الموت لا الخلود.

ولما كان الموت الحقيقي ليس عندما، بل علامه وقوف مؤقت
على طريق حركة ممتدة، ولما كان اليقين بحقيقةه هو الدافع لتجاوزه
يقوله والحركة في اتجاهه بما يتجاوز العدم الذي يهدد به سوء
فهمه، فإن الموت الذي يرعب، فتفر منه بلا طائل، هو شيء آخر
هو كل ما هو ضد الحركة والتغيير، هو إيقاف الزمن، هو هذا الخلود
(الموت الحقيقي).

وقد كان هذا الحل يشمل كل مظاهر الموت العدمي فعلاً:
«الحرمان من الناس، واقتلاع جذور العالم الخارجي، والتركيز

على الذات، منفردة ومطلقة».

كل ذلك تأكيد وتعقّد من خلال علاقته بالزمن بما هو كيان متعد
زاحف، لا يهرب منه إلا بإيقافه، والسيطرة عليه:

«عاشر الزمن وجهاً لوجه بلا شريك، بلا ملهاة ولا مخدر» لا
لم تكن معاشرة بل مواجهة.
«واجهه (الزمن) في جموده وتوقفه ونفله».

لا.. لم يكن في جموده ميتاً، بل إنه كيان «شيء» يتحدى:
«أنه شيء عبيد ثابت كثيف».

ويبدل أن يتحرك الزمن ماراً به أو حاملاً إياه (تذكرة قول الملهمة
عن عاشر الكبار إذ بلغ الأربعين: «كان يحمل فوق كتفه أربعين
عاماً، بل وكأنها هي التي تحمله»).

راح جلال يمسك مقود الحركة من يد الزمن ليسطر على حركه
حتى يوقفها:
إنه هو الذي يتحرك في ثباثيه كما يتحرك النائم في كابوس إنه
جدار غليظ مرعوق متوجه».

ثم ترائي الحقيقة التي تدور حولها الملهمة منذ البداية:
«كأننا لا نعمل ولا نصادق ولا نحب ولا نلهم إلا فراراً من
الزمن».

وتحصل قمة المواجهة في تعبير محفوظ:
«أما اليوم وهو يزحف فوق الثنائي فهو يبسّط راحتيه سائلاً
الرحمة».

ولا يصيّر على آلام هذه التجربة المجنونة إلا ما يؤمل به نفسه من أنه:

«عندما يدركه الخلود، سيجرب آلاف الأعمال بلا خوف وبلا كسل، سيخوض المعارك بلا تدبر، سيسخر من الحكمة كما يسخر من الحمامة، سيتقلد ذات يوم عمادة الأسرة البشرية». ويخدع نفسه أكثر حين يؤكد لها:

«إنه مؤمن بما يفعل، لن يتراجع لن يخشى الخلود، لن يعرف الموت».

ويتجاوز – في أمانية التي يصيّر بها نفسه – فصول السنة: «سيظل الكون خاضعاً لقلبات الفصول الأربع، أما هو فربيع دائم».

ويمني نفسه أيضاً بتجاوز قانون الكون الحالي لأنه: «سيكون طليعة كون جديد، أول مستكشف للحياة بلا موت، أول رافض للراحة الأبدية».

ويتصور، أو يصور لنفسه، أن الخوف من الخلود، هو الخوف من الحياة: «إنما يخشى الحياة الجبناء».

(فистسلمون للموت كما نعمتهم منذ قليل «نحن خالدون ولا نموت إلا بالخيانة والضعف»، وهذا هو ما فصله عنهم استعلاء: إني أحقر الناس).

ومع بلوغ القصد، وثبتت الضلال، يمتلىء ثقة بالوصول إلى

بغفته، دون أن يختبر ذلك: فالذين هنا لا يحتاج إلى اختبار مثله مثل كل الضلالات.

«إنه نمل بروح جديدة تماماً أعطاوه، تسکره بالإلهام تنفسه بالقرة والثقة».

وتمتد قدرته إلى اختراق أسوار الآخرين (وهذا عرض آخر دال) دون استذان.

«بوسعه أن يحدث نفسه فيحدث الآخر» (في آن).

وحين يعدد المكاسب تبدو كلها في اتجاه ما تمنى، إلا الأخيرة منها. يقول:

لن يتلى بالتجاعيد ولا بالشيب والوهن» (فيذكرنا برعب جده شمس الدين).

«لن تخونه الروح لن يحمله نعش، لن يضممه قبر، لن يتحلل هذا الجسد الصلب» (فيذكرنا بعوققه من موت قمر ويهده)

وفجأة يكمل:

«لن يذوق حسرة الوداع».

فتتساءل: كيف؟

إنه إذ يخلد.. فإن كل من سواه يفارقه كما نبهه المعلم عبد الخالق، ثم أنه إذا حصل على الخلود، لم يفكر ثانية في أن يمد هذا الاحتمال إلى غيره، حتى من يحب أن يوئسه، فكيف أنه لن يذوق حسرة الوداع؟ الأولى أن غيره ببقائه حياً هو الذي قد لا يذوق حسرة وداعه ما دام (جلال) لا يموت.

ولا أريد أن أعدها سقطة لمحفوظ، ولكني أتصور أن جلأاً في لحظة انتصاره المجنون هذا.. ففز إلى مكان ما من وعيه أصل الدافع إلى هذا الجنون: وهو هزيمته أمام موت قمر. وما صاحبه من حسرة الوداع، وكأنه بذلك يقول أنه لما انتصر على الموت كأنه استرجع قمر، لأنه هزم من هزمها، فلن يذوق – بذلك – حسرة الوداع..

أو لعله خلط يعلن بداية تخلخل الجنون بعد يقين الضلال. وهو يعلم أنه الجنون، فبصيرته ما زالت حادة بقدر كاف، فهو يتساءل بعد انتصاره، يسأل مؤنس العال:

«الم يظن أحد بي الجنون؟».

ولا ينفعه انتصاره في استعادة العلاقة مع الآخرين الغامم من زمن، برغم الفتورة والقوة والنصر، ولا يزيده محاولات اقترابهم منه إلا إحساساً بالرفض والكرآبية.

«ما أكثر الكره وما أقل الحب».

ويتوحد مع المئذنة بإعلان مباشر:

«سيفني كل شيء في الحرارة، وتبقى هي».

ويعرف أبوه بذلك:

«أصبح غريباً بين الناس غرابة المئذنة بين الأبنية. إنه مثلها قوي وجميل وعقيم وغامض».

وفوق المئذنة يزداد انفصالي عن الناس.

«كل شيء تحته غارق في الظلام، لعله لم يصعد ولكن قامته طالت كما يتبعي لها، عليه أن يرتفع، أن يرتفع دائماً».

و فوق القمة تسمع لغة الكواكب، و مسارات الفضاء، و أمانى
القوة والخلود، ثم يتوحد بالكون ذاته:

«من هذه الشرفة يستطيع أن يتبع الأجيال في تعاقبها.. وأن
ينضم بصفة نهائية إلى أسرة الأجرام السماوية».
لم يعد بشرا!!!

ثم تأتي النهاية على يد زينات الشقرا.
فبداية تعرى إخفاقه أمامها وهو في عز انتصاره.

وقالت لنفسها: «إنه فقد قلبه كما فقد براءته، وإنه لا يتباهى
وهو لا يدرى بقوته مثل الشقاء».

ومرة أخرى يفقد منطقه التسلسل، فكما ذكر منذ قليل أنه لن
يذوق حسرة الوداع، وليس ثمة ما ينتظره إلا الوداع، يرجع فيقول
لزينات الشقرا أنه يعمل بنصائحها الغالية حول قصر الحياة.

أي قصر وأية حياة وقد بلغ - في تصوره - مبلغ الخلود؟
وتلتقط زينات خرفه ..

وقالت لنفسها: «إنه لا يدرى ما يعنيه كلامه».

لكنها تضيف: «وأن الشر يرفع الإنسان على رغمه إلى مرتبة
الملائكة».

وهذا أيضاً تعقب يحتاج إلى إعادة نظر، لعلنا نستطيع التكهن
بما تعني زينات في هذا الموقف، أهي الملائكة إذ ستخلصه بالقتل
مما آلت إليه إذ أنها إذ تقتله. تعتبر ذلك بمثابة: أنها تتاجر بوعي
وإرادة؟ ولا تفعل إلا الخير له؟ ولها وللناس؟ أم أنها تعني أن خرفه

وكلامه الذي لا يعنيه بالنسبة لشكراها على ما تقوله بشأن قصر الحياة، هو عكس ما تراءى له من إمكانية الخلود فهو بذلك، وهو على قمة قمم الشر (بما هو خلود) قد تراجع إلى تواضع الضعف فبدا ملائكاً؟

لست أدرى.

وتأتي النهاية حين أعلنته (وهي تنتحر بقتله).

— الموت يطل من عينيك الجميلتين^٤.

فيرد بعناد.

— الموت مات يا جاهلة^٥.

ثم يموت على حافة حوض الدواب، جثة عملاق بيضاء ملقاة بين العلف والروث.

ويموت جلال يعلن إخفاق آخر الحلول، «الحل بالجنون».

ولعله من المناسب أن نلاحظ أن الوحيد في الملحمه الذي عمر حتى ناهز المائة كان شخصاً عادياً، سكيراً طيباً، فعلاً حاضراً، تائباً متزناً، وهو عبد ربه الفران (والد جلال الأول).

كذلك ماتت زينات الشقرا (أم جلال الابن) عن ثمانين عاماً.

فهل يريد محفوظ أن ينهينا إلى أن الشخص العادي، الذي يواجه الموت العادي لا أكثر ولا أقل.. هو الأطول عمراً، إن كان طول العمر هدفاً تسكيناً في ذاته؟

(٨) الخاتمة...

ليس من مهمة الملحمه أو الرواية أن تقدم مخرجاً لمآزقها، أو

مأزق الحياة أصلًا، ومع ذلك فقد بدا أن محفوظ يهمه أن يقدم حلًا ما، بل لعلني لا أبالغ حين أقول أنه بدا وكأنه ملتزم بذلك.

ولعل أضعف ما في هذا العمل هو نهايته، ونظرًا لأنني أحببت هذا العمل عدة مرات بعده سبل في عدة مواقف، وأنني كلما عدت إليه ازدلت حبًّا له؟ فإنني أميل ألاأشجب خاتمتها في هذه الدراسة المقدمة، وأكتفي بالتنبيه إلى بعض ما يمكن النظر فيه:

فقد جاءت نبرة الخطابة في الخاتمة عالية نسبياً، وإن لم تخل منه الملجمة طوال المسار.

وقد وجه عاشور الأخير جهده لحمل الناس، لا القائد الفرد، على تحمل المسؤولية برمتها، ولكن بصورة لا تتفق مع ما أوحت به الملجمة طوال مسارها من خطورة دور الفرد بشكل يحتاج إلى جهد أكبر ومعاناة إبداعية بلا توقف في محاولة الخروج من مأزق لا يبدو له حل حتى في البظير الفلسفى أو السياسي المباشر، أما أن يعلن الإبداع الروانى (وهو متقدم عادة على التنظير الفكري وعن الممارسة الواقعية — أن يعلن حلاً بهذا الموضوع، فإنني رفضته).

يقول عاشور الصغير :

لقد اعتمد جده على نفسه، على حين خلق هو من العرافيين قوة لا تقهـر .

وظاهر التناقض هنا أنه هو الذي خلق ثم ما هذا الاستقطاب (على حين)؟ وهذا الإطلاق (لا تقهـر)؟

وبدون وجه حق أيضًا — حق مستمد من مسار الملجمة

أساساً - أعاد محفوظ للنكبة موقعاً ما كان لها أن تميز به في النهاية بعدها كل تلك التعرية وإن كان محفوظ قد فتح بابها للأثراء مما هو غيب مفتوح النهاية مولد للإبداع إلا أن حضور هذا بعد كان ثانوياً إذا ما قيس بتأكيد السكينة الهامندة (رغم وصفها بالصفاء).

ثم أنه محفوظ (عاشر الأخير)، وبطريقة قد تلغي احتمالات الإيجابية التي رجحناها حالاً، عاد ففتح بابها، ليخرج منها درويشاً (كانه مندوب فوق العادة لعاشر الناجي الكبير، المختفي، المهدى المنتظر) يعلن أنه:

«غداً سيخرج الشيخ من خلوته، وسيهب كل فتى نبوتاً من الخيزران وثمرة من التوت».

فتفق طويلاً أمام «ويهب» وأمام «ثمرة» ..

فأين: يقصد.. بدلاً من «يهب»؟ وكيف البذرة؟ ..

وأخيراً: فالوعد يفتح باب النكبة كان لمن يخوضون الحياة براءة الأطفال وطموح الملائكة ..

فضلاً عن الشك في طبيعة براءة الأطفال وقصورها، ناهيك عن احتمال إسهامها في التهيئة لكل شر من خلال التمادي في تقديسها، فإنه - قطعاً - ليس للملائكة طموح .
وأتوقف.

(٩) ... المخرج:

وبالرغم من أن محفوظ قد أنهى هذا العمل الرائع بما لم

أستسفة، فقد عشت الملهمة بما أعطيت وما وعدت بعثت أستطيع أن أقول إنها قد أشارت إلى التوجه الخلاق نحو المخارج الحقيقة لموضوعية الموت وتحديات زحف الزمن على الوجود الفردي، وهذا أيضاً مبحث يحتاج إلى دراسة مستقلة فاكتفي حالاً بالإشارة إلى ما أشارت إليه الملهمة.

ذلك أنه بعد المواجهة، مواجهة الوعي بيقين الموت، أخفقت كل الحلول: من أول الإنكار، والتأجيل، والمعنى، والهرب من . . ، والهرب إلى، والهرب في . . ، وبعد أن أخفق الجنون في إيقاف الزمن وصد الموت، وحتى بعد أن أخفق الحل الأخير كما ورد في الخاتمة بما أدهنه نوعاً آخر من الهرب «في الناس = الحرافيش» وهو بديل أرقى من الهرب من الآباء من صلب الفرد. وإن كان أكثر تجريداً وأخفى إثابة، إلا أنه هرب أيضاً – أقول: بعد كل هذا الإخفاق تبدو المسألة وكأنها بلا حل.

وأكتفي هنا بالإشارة إلى أن الأمر ليس كذلك تماماً، فقد أعلن محفوظ من خلال الملهمة (وليس ب نهايتها):

أن الفرد لا يولد إلا إذا ولد نفسه باستيعابه طفرة تخلقه من واقع جدلية وجوده.

وأنه لا يلد نفسه إلا من واقع ما يختبر به داخله وخارجه من علاقات ونبض ومواكبة فاعلة متفاعلة مع الناس والطبيعة على حد سواء.

وأن هذه الولادة ليست حلاً وإنما هي خطوة ضرورية وبداية
واعدة..

وأنها (إعادة الولادة) إذا انتهت إلى التركيز على الفرد فهي موت
جديد، في صورة الانحراف، أو الاغتراب، أو الجنون، وكل ذلك
يلغيها تماماً، إذ ينتهي إلى عكس ما تفجرت من أجله وإليه.

وأن هذه الولادة المتأخرة هي الإبداع البشري الناتج عن اكتساب
الوعي بكل طبقاته وتضفيرها معاً، وهو ما يمكن أن أسميه إبداع
الذات.

وأن هذا الإبداع لا يتمادي إلى غايتها – للفرد – إلا من خلال
احتمال تكراره عند الناس كل الناس، وترجيح فرص هذا التكرار
إنطلاقاً من المبدع الفرد، وهو أول علامات التوجه الإيجابي نحو
المخرج الحقيقي.

وأن هذا الاحتمال – ولادة الذات – لا يتم إلا بوسائل وفرص،
ليست غاية في ذاتها بقدر ما هي حق مواكب لمسؤولية وعي الإنسان
ومن أهمها العدل الذي شغلت مساحته ما يحق لها أن تشفله طوال
الملحمة.

وأن ما يلي خطوة ولادة الذات فالالتحام بالناس في إطار
العدل، هو الوعي بما بعد الإنسان، طولاً وعرضأً.

من هنا يصبح الموت في هذا الإطار نقلة فرد، لا تحتاج لكل
هذا الجزء ما دام ثمة من يكمله ويمثله عرضاً. وما دام ثمة ما
بذوب فيه ويتمثله طولاً، وقد قالت الملحمة كل ذلك.

(١٠) آفاق واعدة:

لا يكتمل هذا العمل - بدأه - إلا باكتماله من حيث محاولة ربط شتى أبعاده، ولست متاكداً إن كان ذلك سوف يكون من أوائل ما سأقوم به في المدى القريب، كذلك فضلت أن أشير في عجلة إلى هذه الأبعاد، مجرد عناوين، وملحوظات، لعل في ذلك ما يحفزني إلى الرجوع إليه من جهة، أو لعل فيه ما يذكر قارئه هذا العمل المقدمة إلى أن المسألة لم تتم فصولاً، فيلتعمس لي العذر فيما افتقده مما قصرت في تقديمه، رغم أنه لم يغب عنـي.

ومن تلك الآفاق الوعادة:

- ١ - كيف تناولت الملحمـة موضوع البطولة من كل الوجوه؟
- ٢ - وماذا عن دورات الحياة في تنوع حضورها في الملـحـمة (مثل: دورات الثروـة، ودورات الفتـوة ودورات الخـيانـة .. إلـخـ)؟
- ٣ - وأين موقع الجنس - بصنوفـه؟ وكما ورد في الملـحـمة قضـية الحياة والموت؟ وهـل له صورـ حـيـة وأخـرـى مـيـنةـ؟
- ٤ - وما مـسـاحـةـ كلـ منـ الخـلاءـ، والـغمـوضـ، والـظلـمةـ، والـفـلـامـ، والـمـجهـولـ، وـدـلـالـتـهـ كـمـاـ وـرـدـتـ فيـ الملـحـمةـ وكـمـاـ أـلـحتـ عـلـيـهـ؟
- ٥ - وكـيفـ وـظـفـ مـحـفـوظـ الأـحـلـامـ بـطـرـيـقـةـ مـباـشـرـةـ، أـكـبـرـ دـلـالـةـ، وأـقـلـ تـكـثـيـفـاـ وـرـوـعـةـ، مـنـ عـمـلـهـ التـالـيـ (رأـيـتـ فـيـمـاـ يـرـىـ النـائـمـ)ـ؟

- ٦ - ثم كيف تناول بعد الجنون؟ وكيف وظف لفظ الجنون؟ فاختلطت الأمور، أو تعددت الدلالات؟
- ٧ - ثم ما موقع الحدس التنبوي من إعادة الولادة، والحمل، والجنون؟
- ٨ - وما موقع القتل - وكم تكرر - (وإلى درجة أقل الانتحار) من قضية الموت من خلال ما قدمنا؟
- ٩ - وكيف توالت العلاقة بالأم والأرض، والرحم، وعلاقة ذلك بما يسمى عقدة أوديب؟
- ١٠ - وما دلالة الزواج الثاني، الذي بدا وكأنه حل جاهز في أكثر من جيل (حوالي خمسة)؟
- ١١ - وأين يقع الدين، فالإيمان، من مسيرة التحديات، بأبعادهما المتعددة، وحضورهما صراحةً أو ضمناً؟
- ١٢ - وما علاقة التكيبة، وطبيعتها، بما يقابلها في مقام الجلاوي مثلًا؟
- ١٣ - ولماذا كان الإفراط في إطلاق الحكم والمواعظ التقريرية طوال القصيدة دون مراعاة على لسان من تجري الحكمة؟
- ١٤ - وهل كانت للأسماء دلالة في ذاتها؟
- ١٥ - وكيف تناولت الملهمة موضوع العلاقة بالأخرة من خلال هذا اليقين بالموت خاصة، والوعي بالمسار؟
- ١٦ - وكيف وظف محفوظ تكرار الرجل والاختفاء لفتح آفاق ما لم يذكر صراحة؟
- ١٧ - ثم بوصفها رواية أجيال، ألا يجدر أن تقارن بأعمال

محفوظ نفسه في روايته: الثلاثية، وأولاد حارتنا، أو
في أعمال غيره، وأقرب ما بدأت به هو مقارنتها بمنة
عام من العزلة لجابريل جارنيا ماركيز؟



الفهرس

الصفحة	الموضوع
٣	مقدمة: ما بعد الحداثة - أزمة الحداثة
٢١	١ - الزمن الروائي عند نجيب محفوظ
٢٤	المأساة الاجتماعية والمأساة الوجودية
٢٥	الزمن الروائي ..
٢٦	أ - زمن تاريخي ..
٢٩	ب - زمن ملحمي ..
٣٤	ج - زمن الحضور المعاش وأصياء الزمن النفسي ..
٤٥	٢ - نجيب محفوظ والرؤى المتغيرة في رواياته
٤٧	عالم الحارة ..
٥٠	بحثاً عن العدالة والكمال ..
٥٢	موهبة فريدة ..
٥٥	٣ - المرأة في أدب نجيب محفوظ ..
٥٩	٤ - أسرار نجيب محفوظ مع القاهرة القديمة ..
٥٩	الرقاق وجدور الحياة الشاملة ..
٦١	زيارات أمينة السياحية ..
٦٣	نداهة الجمالية ..

٦٤	مصر الفرعونية
٦٦	عود على بدء
٦٩	٥ - نجيب محفوظ إلى قمة عقل العالم
٧٢	طفولته وصباه
٧٢	نحو الواقعية الجديدة
٧٥	الشباب وصراعات الفكر
٧٩	من المصرية إلى العالمية
٨١	القوة الكامنة في الزمن
٨٣	الانتصار للغة العربية
٨٥	٦ - دراسات متفرقة للمراجعة والتطبيق
٩٠	الحوار والشخصية
٩٥	..	٧ - عن الحوار وإنخراج مشاهد الحوار في «قصر الشوق» ..
١٠٥	٨ - شخصيات «ميرamar» بين الرواية والفيلم
١٠٥	طلبة مرزوق
١١٥	منصور باهي
١٢١	حسني علام
١٢٧	سرحان البحيري
١٣١	عامر وجدي
١٣٥	محمد أبو العباس
١٣٧	زهرة
١٥٢	٩ - عن السراب بين الرواية والفيلم
		١٠ - دورات الحياة وضلال الخلود - ملحمة الموت
١٦٤	والخلق في «الحرافيش»

١٦٥	(١) الحياة
١٦٦	(٢) الموت
١٨٢	(٣) ضد الموت
١٨٤	(٤) الحركة - الزمن - التفجير
١٩١	(٥) الولادة الجديدة
٢٠٦	(٦) المقدمات والمسارات
٢٠٨	(٧) في مواجهة يقين الموت
٢٢٨	(٨) الخاتمة
٢٣٠	(٩) المخرج
٢٣٣	(١٠) آفاق واعدة



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

الرابط بديل lisanerab.com